DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN

R. A. Prof. Dr. HOESEIN DJAJADININGRAT, J. KATS,

S. KOPERBERG en M. SOERIADIRADJA.





ZESTIENDE JAARGANG.

JAVA-INSTITUUT, JOGJÅKARTÅ, (JAVA), N. O. I.

INHOUDSOPGAVE
VAN
JAARGANG XVI 1936

OPSTELLEN: Blz.

VERSLAGEN EN MEDEDEELINGEN:

BOEKBESPREKINGEN:

UIT DE PERS:

AFBEELDINGEN:

DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

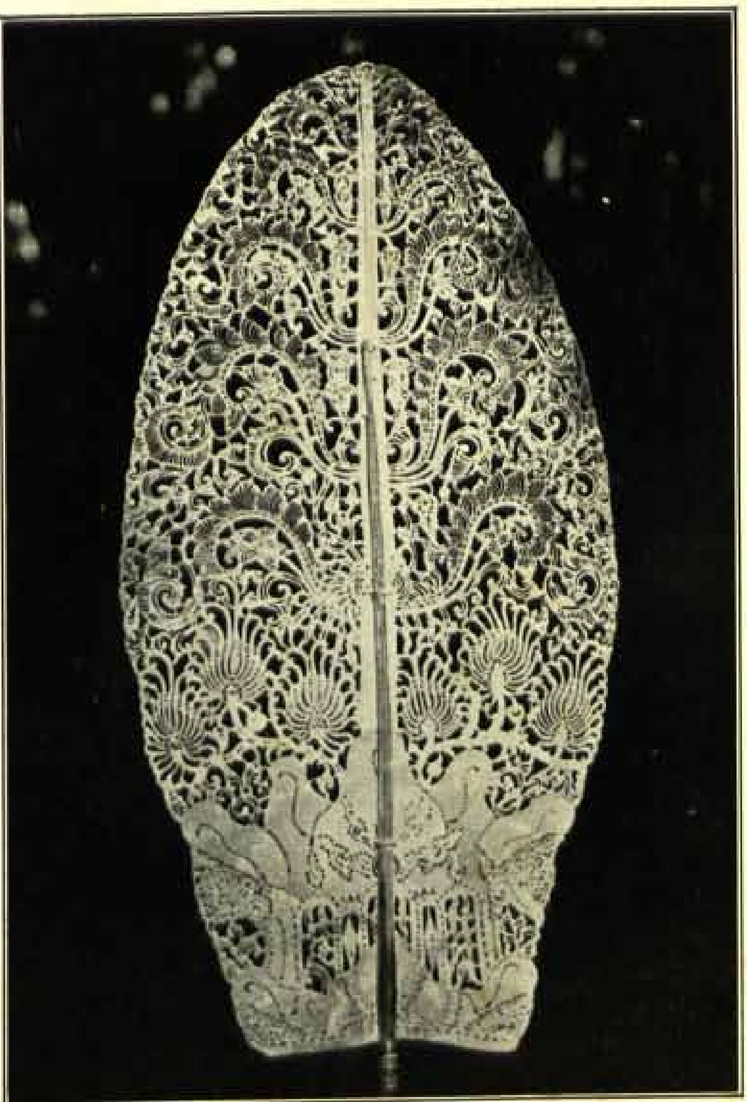
ONDER REDACTIE VAN:

RADÈN ARIA Prof. Dr. HOESEIN DJAJADININGRAT,
J. KATS, S. KOPERBERG en M. SOERIADIRADJA.

Aflevering 1, 2 en 3 **16de Jaargang**

INHOUD.

LIJST DER PLATEN.



A *The kajonan*



Ardjoena B



G Soebadra



Tjalonarang H



I Figure from wajang Gamboeh



Clown from Tjoepak J

THE BALINESE WAJANG KOELIT AND ITS MUSIC

by

COLIN McPHEE.

FOREWORD.

For the sake of consistency I have used throughout these pages the Dutch phonetic spelling for Balinese terms as well as for words of Sanskrit origin. This is the spelling in current use in Bali, taught in the schools.

a as in pa ; the final a in Balinese words always pronounced like the final a in America. This is the Sanskrit ă.

e is short unless accented, as in the French language.

i as ee in deep or i in pill.

o as in pope or log.

oe as u in put ; final oe as oo in moon.

dj as j in jam.

j as y in yam.

nj as ny in canyon.

tj as ch in chew.

g is always hard.

THE BALINESE WAJANG KOELIT AND ITS MUSIC.

Perhaps the highest, and certainly the most sensitive form of musical expression existing in Bali is revealed in the music which accompanies the wajang koelit *[1]), or shadow play. It was during the study of this music and its place in the performance that, lured into fascinating byways, I came across certain information which I have felt tempted to include in this study as throwing some light on the nature of the dalang, the manipulator of the puppets, and the conception of the wajang as found in Bali. Some attempt at an ethnological background seemed to me to give the musical analysis a richer significance, and I have endeavored to relate the music to various facts concerning wajang koelit in such a way as to be of interest both to musicians and to students of Indonesian culture. Before taking up an analysis of the music itself I shall attempt to describe the secular and religious rôles of the wajang koelit as found in the Bali of today.

For the benefit of those unfamiliar with wajang koelit I may be permitted a brief description of the nature of the performance, as it takes place in Bali. The shadow play, in which puppets cut from buffalo hide are thrown in silhouette against an illuminated screen, still enjoys great popularity among the Balinese people. The brightly painted puppets are generally articulated at the shoulders and elbows only, motion being thus limited to the arms, which, however, are capable of great expression, punctuating the speeches with tense nervous gestures. From the head down through the body runs a slender brace of horn, which, pointed at the end, extends below the feet, and serves as a handle (photo B). Certain comic characters have in addition moveable underjaws, lips or legs, controlled by strings (photo J).

The performance is given in the open air. A raised booth is erected for the event in the outer court of some temple or palace, or perhaps by the roadside, outside the gate of the man who has hired the entertainment. By nine o'clock at night the people have begun to flock to the place. The saleswomen bring their low tables of strange delicacies — fiery curries, arac, fruits and sweet fritters — and the soft night air is filled with the heavy scent of flowers which lie, spread out in the light of the little lamps, to be sold to those who may be seized with the sudden desire to make themselves beautiful. The play, beginning late, lasts till dawn.

The screen (klir), a white sheet, is stretched tightly between two bamboo poles. At the base is the trunk of a banana tree (gedebong) whose pithy texture is easily pierced by the handle of the puppet, which is fixed in this way during the long dialogues. Behind the screen hangs a lamp (damar) whose fire arising from coconut oil, glows through the screen, a mystic flame, disembodied (note 1).

All the figures are operated by one man, the dalang, who sits behind the lamp, crosslegged, his puppet-box (kropak or gedog) close by. Two assistants sit, one on either side of him, in charge respectively of the puppets which belong to the right and the left. Back

*[1]) Wajang; lit. shadow, but here meaning puppet, or in the broader sense, theatre. Koelit; skin. A derivative drama in which the parts are enacted by men is known as wajang wong (wong, man).

of the d a l a n g sit the musicians (d j e - r o e g e n d è r), and a crowd of curious people, who prefer the glitter of the puppets and the sight of their manipulation by the d a l a n g to the more abstract version to be seen from the other side of the screen.

We may here call attention to several details in which the Balinese w a j a n g performances differ from those of Java. The Javanese tradition, in which the men sit on the same side of the screen as the d a l a n g, and the women sit, excluded, on the other side, and in which, for Dr. Rassers *[1]), the screen plays such a significant rôle in dividing the sexes, has, if ever observed, long since disappeared. Moreover, no set time for commencing or ending a performance prevails in Bali. Although generally beginning about eleven p. m., the length of the performance is determined by the d a l a n g, according to wages, enthusiasm of the audience, or the wish of the person who has engaged him. The puppets, too, differ from those of Java, lacking that subtle and fantastic proportion of the human body which the Javanese have developed to such a degree. Their more robust and masculine form and design remain in the style of the figures found, for example, in the stone reliefs of the Hindu temples of East Java, such as Tjandi Tégawangi or Tjandi Panataran, both built about the fourteenth century.

The many speculations regarding the inner significance of the w a j a n g seem to agree to an origin, part religious ceremony, part entertainment, involving the invocation and representation of pre-Hindu deified ancestors and their heroic deeds. Although known to have existed in Java as early as the eleventh century, the shadow play as a dramatic form is assumed, by recent authorities, to be of Hindu origin. This theory has not been allowed to pass uncontested; it is, however, important to note that w a j a n g k o e l i t is found in Indonesia only in those places where Hinduism once flourished, or still prevails.

Long before the Hindu invasion some dramatic form or other must have existed in Java, in which ancestor legends were enacted. These „originated in old Malay-Polynesian myths, and were first sung in hymns of praise, and later recited in a set dramatic form" (synopsis of Hazeu by Kats *[2]). The advent of the Hindus brought the superimposition of Hindu gods and their legends. The original ancestor-gods gradually became identified with the newer pantheon, and their deeds interwoven with those of the Hindu epics. If the shadow play came from India it superseded at an early date the original dramatic form in the rituals of ancestor-worship.

By the time the w a j a n g k o e l i t reached Bali, probably around the end of the fifteenth century, when the Hindu-Javanese of East Java finally took refuge in Bali from the invasion of Mohameddanism, it is more than likely that little of the original ancestral significance was still recognizable. Its ritualistic character still survives, however, in Bali, where the shadow play fulfills a rôle in domestic and religious ceremonies. Alongside with this goes its profane side, in which it must be regarded as mere popular entertainment. It will be found to have a third and more sinister aspect in its portrayal of the violent legend dealing with witches and black magic, the Tjalonarang tale (note 2).

The plays (l a m p a h a n) are drawn from various sources. The most generally known legends are modified episodes from the two great Hindu epics, the Mahabharata and the Ramayana (note 3). The former is known in Bali

*[1]) See bibliography (Oorsprong v. h. Javaansche tooneel, Rassers).

*[2]) See bibliography.

as the „astadasa parwa" or the eighteen books or parva, but the lampahan are usually taken from some part of the old Javanese poem, the Bharata-Yuddha (the great war), which, based upon part of the Mahabharata, deals with the wars between the two rival houses, the Pandawas and the Korawas. The repertoire includes plays from other old Javanese poems derivative of the Mahabharata, such as Bimaswarga and Ardjoenawiwaha. As a different set of puppets is required for the Ramayana from that of the Mahabharata cycle, many dalang specialize in either one or the other group of lampahan.

Other plays derive from indigenous, non-Hindu sources, such as the Pandji legends *[1]), the Tjalonarang legend, and the pure Balinese tale of Tjoepak (note 4). With the exception of Tjalonarang, performances of these plays in wajang koelit form are now almost obsolete. For the performance of the Pandji plays (wajang Gamboeh) puppets of a different, more Javanese type were used, with the characteristic long neck and slender-waisted body (photo I). For Tjoepak or Tjalonarang ordinary parwa puppets are used, with the addition of extra ones for the principal characters (photo H. J).

Although it is true that the night performances take place after the celebration of some event either domestic or religious, they must be considered as more or less pure entertainment. The ritualistic side of wajang koelit is clearly seen in the performance of wajang lemah (day wajang), which usually takes place between four and six in the afternoon *[2]). Here it is one of the prescribed offerings for some religious ceremonies, and takes place during the time the priest is officiating. A performance is required for such various ceremonies as toothfiling (mepandas); cremation of the dead (ngabèn), when it takes place the day before, or on the three days preceding the cremation; the consecration of a new or extensively repaired temple or important building (melaspasin); for ceremonies attending temple anniverseries (odalan); or for the blessing of a child by a priest on one of its first three birthdays (oton), 210 days apart. Numerous other ceremonies, occasioned by either personal or community disaster, include a performance of wajang lemah.

No screen or lamp is used. The absent screen is symbolized by a skein of white thread, stretched, perhaps a foot above the gedebong, between two branches of the dapdap tree *[3]) (photo F). It takes place on the ground, close to the ceremonial offerings. There is no audience; I have seen it take place in complete darkness, on account of the late arrival of the officiating priest. Special offerings, more elaborate than those required for the ordinary performances, must be made before it may be given. The play must be drawn from the Adi-parwa, the first and introductory of the eighteen parva, and is non-dramatic, more in the nature

*[1]) Pandji is the name of a certain prince, the hero of many legends whose scene is laid in East Java. The legends probably derive from pre-Hindu ancestral myths. They are usually performed in Bali in a dramatic form known as Gamboeh, in which the actors are all male, and the motions, very stylized closely approach dancing. Dialogue is spoken by one man in the orchestra, also known as the dalang.

*[2]) Both dalang and musicians of the wajang lemah in the photos are from the village of Bongkasa, Mengwi principality. I have seen it in many places; district Oeboed, Tabanan, Gianjar etc. It is still quite common at certain ceremonies. Other villages I distinctly remember were Krambitan (for cremation), Peliatan (in the house-tempel (pameradjan) of a prince (the present perbekel of Peliatan) while he made a ceremony involving the melaspasin (consecration) of new god-statues, in Gianjar and Badoeng at cremations; in Peliatan for the melaspasin of a renovated balé-bandjar. etc. etc.

*[3]) Erythrina subumbrans, the kajoe sakti, or holy tree. This tree has great significance in Bali. Its leaves are used as a protective charm against lèjak (note 2) and evil spirits (note 7). Formerly, when fire was produced by rubbing sticks together, the kajoe sakti alone was employed, together with bamboo.

of a simple narrative, in which the puppets are mere illustrations to the recited text. It is significant that the kajon, (see p. 6), once placed in the gedebong, is never removed, but remains there until the end of the performance.

As a means to circumvent evil forces by what would seem to be sympathetic magic, a performance of the Tjalonarang legend is often resorted to. Such notorious haunts of demons as the middle of the ricefields or the edge of graveyards are spots frequently chosen for the presentation of this play. On the anniversaries of the graveyard and the balé agoeng (assembly platform of the village council) this play was formerly given. It is beyond the scope of this study to go into the Tjalonarang legend and its significance; I have only touched upon it in this place in order to indicate this third side to the wajang koelit.

It is not every dalang who is prepared to undertake wajang lemah or who dares to give the Tjalonarang tale. Furthermore there exist various rituals which, though constituting part of the duties of the dalang, may only be performed by certain dalang who have been specially prepared by the priest. Before he is qualified to perform, the would-be dalang must go through a prolonged series of studies. His training may be divided into three departments, the scholarly, the ethical or philosophical and the religious.

His scholarship must include a thorough knowledge of all the classical literature. This demands a knowledge of kawi, or old Javanese, the language of the classics. He must know the different styles of declamation or chanting of the classics, for there exist numerous metrical forms, each one having its peculiar conventions, and requiring infinite variation in delivery and intonation. For the dialogue in the play his voice must be trained and flexible, for the different character-types have each their own special manner of speaking, and the dalang must be able to pass easily from the mighty threatenings of demon or warrior, to the noble speech of the hero, or the soft seductive murmur of a princess. During the play certain songs occur, and the voice of the dalang must be able to deliver the melodies in a pleasing and expressive manner. He must also be able to improvise witty jokes and create laughter in his audience.

The philosophical training includes foremost an understanding of the „Dharma Pawajangan", or „laws of the wajang", an old writing containing a mystic philosophy of the wajang (note 5). It also contains certain directions for the conduct of the dalang as well as prayer formulae for his protection, for the puppets, and for the various ceremonies which he is called upon to perform from time to time (note 6).

As we approach the religious training (since I have chosen to make the distinction), we arrive at the question, what is the true dalang. In the Dharma Pawajangan he is given the formal title of amangkoe dalang, but he is only allowed to assume this name when, through preparation by a high priest (pedanda), he has reached the stage where he is ready to perform certain ceremonies outside the wajang, a stage in which he has priest-like power. Although there is no caste restriction for the dalang, and a man of even the lowest caste (djaba) may become, through correct training and long experience, one who will be respected with the highest, the amangkoe dalang seems naturally to come from the highest caste, the brahmana caste, whose members only are eligible for high-priesthood. Before the dalang has attained this degree he is known simply as a djeroe dalang.

The djeroe dalang must know the correct offerings to make for the various types of wajang performances, the various prayers for the beginning and end of the play, and the prayers necessary for the protection of the puppets (note 6). There are also magic formulae which he must recite before commencing a performance, in order to ensure his success with the audience (note 6). He is then qualified to perform for the entertainment of others, or when the performance is part of a ritual (e. g. wajang lemah).

But the amangkoe dalang is called upon to undertake further ceremonies, which are concerned with the protection of the soul against evil forces. He may free a child born on a certain day of the attending curse (soedamala), and he must protect, by means of certain rites, the corpse on its journey from the house to the cremation grounds (note 7). It will be seen then that the position of the dalang is a high one in the social structure, deriving probably from a function existing long before Hinduism.

*

The beginning of a wajang performance is a long ceremony in which offerings, prayers, the taking out and setting up of the puppets, and the opening introductory stanzas have each their own set place (note 8). It is during the early part of this ritual that a strange figure of deep but lost significance makes its first appearance. This is the kajonan or kajon *1), an oval-shaped conventionalized design representing a tree (photo A). At the base are mountain symbols representing the Mèroe or Mahamèroe, the mountain of the gods, or the ancestor heaven, from which the tree springs. For this reason the figure is sometimes referred to as the goenoengan *2).

*1) kajoe, tree.
*2) goenoeng, mountain.

During the play the kajon may be used to represent wind, fire or water, when it is waved about to suggest the restlessness of the elements. But its primary function, which establishes it as a symbol with a far more profound meaning, is to be present at the beginning of the drama, before the puppets are taken from the box, and later to be flourished about by the dalang as a prelude to his opening invocation. It may also indicate a change of scene during the course of the play, and is set up at the end of the performance to indicate the termination of the drama. Thus it serves as the curtain of our own theatre, opening and closing the play, and dividing the acts. It also establishes the scene of the play, the supernatural world of the wajang, the kingdom of the immortals (note 9).

When the kajon has first been inserted in the banana stalk the puppets, one by one, are taken out, sorted, and set up according to tradition, to the right or the left hand side of the screen. All, save the demons and animals, must be present, although perhaps only a few of them will be required for the performance. Time is nothing here, and the audience willingly waits an hour or more, gaily laughing and chatting to the soft accompaniment of the music. When all the characters have finally been taken from the box, the stage is cleared of those which are to appear, and the rest remain huddled at either side, a strange and undecipherable forest of shadows. The kajon is now taken up and flourished; it is put through a series of fantastic evolutions, twirling, disappearing, reappearing and spinning in rhythmic sympathy with the music. Seen from behind the screen it takes on the nature of a mystic dance; the dalang sways back and forth, carried away by the ritual, and the musical accents seem to imbue the kajon with a mysterious life of its own. The dalang intones the

invocatory stanzas, and then introduces the leading characters. The drama is now ready to begin.

The lines of the play, inspired by reminiscences of the classical texts, are mostly improvised, but interspersed with certain set stanzas, the p e r e t i t a l a. These are in the nature of short poems, which serve to illustrate a certain situation by establishing a mood through poetic imagery. They are very fragmentary and often with little logical sequence; the sources of most of them are lost. The greater part of them are sung or chanted by the d a l a n g to the accompaniment of music, but occasionally one is delivered by the voice alone. The dialogue is punctuated by a small block of wood, the t j e m p a l a, which, held in the right foot of the d a l a n g, is struck smartly against the specially loosened side of the k r o p a k, giving a smart staccato sound. During battle scenes the t j e m p a l a creates a terrific din as it accents each blow dealt by the warriors.

The p e r e t i t a l a, and also the language of the leading characters, are in old Javanese, and are very little understood, if at all, by the audience. Patiently the onlookers wait through the long declamations by the heroes until the time when they are summarized in Balinese by the followers, or p e n a s a r. For the rest of the time the d a l a n g, well familiar with his tale, improvises the dialogue according to his taste, and it is in the spontaneity and wit of the speeches in Balinese that much of his popularity lies.

The p e n a s a r translate and comment upon the situations with a humour that is both mordant and ribald. The four leading ones, Toealèn (or Malèn), Wredah, Dèlem and Sangoet (Mangoet) are ever present, no matter whether the play be from Hindu or Indonesian sources. It is held that these characters, unknown in the original Hindu legends, are survivals of a pre-Hindu era, and were later incorporated into the newer literature. Toealèn, or Semar, as he is known in Java, the most significant of the four has proved an enigma as yet unsolved, in spite of the many interpretations of his origin*[1]). Remote ancestor or god? Embodiment of the early pre-Hindu indigene who accepts with a grain of salt the newer culture, or phallic symbol lauding the flesh? For his mighty weapon is nothing more than a faintly disguised phallus. He is a beloved favorite with the Balinese, whose appearance is always greeted with great enthusiasm. The attitude of Toealèn and his attendant Wredah (according to many his son) towards the principle (Hindu) characters is indeed one of irreverence. Earthly, shrewd, humorous, they represent the eternally material point of view, in sharp contrast to the exalted idealism and nobility of the heroes. Their loyalty and yet lack of respect delight the crowd. Toealèn especially, short, fat and enormously paunched, is a Rabelaisian compound of Sancho Panza, Falstaff and Panurge. In the same way he deflates his hero, and attempts to bring him down to earth. The allusions in the play to local events do not seem out of place to the audience, and the triumphs of Toealèn and Wredah over Dèlem and Sangoet, p e n a s a r of the adversary, afford complete satisfaction. The rôle of the quartette is always a large one, and almost overshadows the original plot.

---

*[1]) In Bali Toealèn is one of the four figures to receive holy water during the s u d a m a l a ceremony (note 7a); he forms one of a tetrad of divinities sometimes known as Sanghijang Tjatoer Lokapala; he is also given a special place when the puppets are taken from the box (note 8).

∴

The wajang figures and the general nature of the performance may be less sophisticated than the Javanese, but the music most surely is not. Here no comparison can possibly be made, for the idiom is far removed from that of Java. The music is supplied by four gendèr, metal-keyed instruments known here as gendèr wajang *[1]) (photo E, from the village of Bongkasa, Mengwi principality). The keys, ten in number, are suspended by means of leather thongs above bamboo resonators, which are tuned to the same vibrations as their respective keys, and thus give to the note struck a clear, ringing quality, of considerable intensity and duration. The instruments are played with both hands, each holding a light hammer, whose head is a disk of wood, loosely held between the second and third fingers. The fourth and fifth fingers are thus free to ,,dampen" the key by resting upon it as the next note is struck, in this way producing a perfect legato. This technique requires great flexibility of hand, but is made practical by the fact that skips are rare, (as will be seen from the ensuing examples), the melody generally proceeding step by step. Together with the singing quality produced by its resonator, each note has always a slightly percussive, metallic accent, caused by the shock of the wooden hammer.

The instruments are divided into two pairs, a larger one and a smaller one, sounding an octave higher. But in each pair of gendèr there is a slight difference of pitch between the two instruments. The lower gendèr of each pair, known as the pengoembang *[2]) is almost a quarter of a tone below the pitch of the upper one — the pengisep *[3]). Strange as this practice may sound, it does not make for confusion or dissonance, but lends to each note played in unison a peculiarly vibrant and penetrating quality, especially in the lower register. The Balinese reveal themselves possessors of acoustically refined ears when they give as reason for this difference in pitch the desire „to create vibration in the tone". The smaller pair of instruments are used to enrich the tone quality of the lower ones, and simply double their parts an octave higher. For this reason it is possible, and often done, to eliminate them. The tone quality, however, suffers greatly in consequence, and loses in richness of overtones.

But the tone colour of the four gendèr evades description, and it is difficult to convey in words an impression of the strange beauty of their sound. Sweet, yet acid, soft, yet metallic, the four instruments are in perfect accord with the nature of the performance. The clear-cut design of the music and the delicate arabesques are reflected in the transparent lacework of the puppets, whose gestures, miniature and heroic, nervous and menacing, are in turn retranslated into sound by the sensitive and vaguely sinister nature of the music.

Let us first examine the scale peculiar to the gendèr wajang, which is pentatonic, and known as sléndro. In order to better understand this scale in its relation to the other scales in current use, a brief survey of the Balinese scale system must be given.

If we take the following series of

*[1]) For the Ramayana cycle gong, drums and percussion are added, an inartistic superimposition which completely covers up the delicate music. This combination of instruments is the same as that used in wajang wong, which devotes itself exclusively to the Ramayana. It is for this reason that I have chosen to deal with only the parwa music, which is complete in itself. The percussion finds justification in wajang wong where it regulates the quasi-dance steps of the actors. In wajang koelit it merely seems unnecessary, out of all proportion to the miniature stage. For Tjalonarang the orchestra is the same as for Gamboeh, the original dramatic form, and consists of rebab (sort of violin), soeling (flute), drums and percussion.

*[2]) koembang; generic name for bumble-bees, beetles etc. In this case the „hummer", „droner".

*[3]) ngisep; to inhale, absorb.

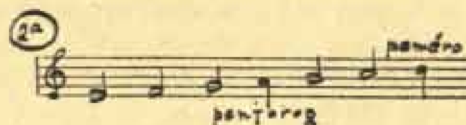
notes, in which occur, after the unison, the following intervals, 2nd, 2nd, 3rd, 2nd, we have the basic formula for all the pentatonic scales. The rest is a matter of pitch and tuning.



These notes are given names according to their relative position in the scale, but which can be transposed with the scale, a method similar to the English solfeggio system. The names of these notes respectively are: d i n g, d o n g, d è n g, d o e n g and d a n g. No matter what the tuning of the notes may be, the name sequence remains the same; the interval between d è n g and d o e n g, and that between d a n g and a possible higher d i n g are always the greater ones, and the other intervals the smaller ones. For the purposes of nomenclature, such a scale as the following one is not in its fundamental position; the two lower notes must be transposed an octave higher, in order that the notes and their names may find their true place.



Now there exists a „mother" scale, a diatonic scale of seven unequal intervals, known as s a i h p i t o e (series of seven), and which is found only in the most ancient types of g a m e l a n. From this scale various modes could be created, by erecting the above note sequence on different degrees of the mother scale. The two unnamed notes, lying between d è n g and d o e n g and above d a n g were known as p e n j o r o g *1) and p e m è r o *2) respectively, and were treated as passing notes, rarely heard except when the modulation from one mode to another was effected.



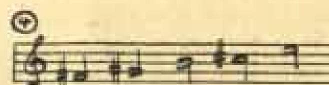
Today nearly all the g a m e l a n in Bali limit themselves to only one or another of the five-note scales, whose origin nevertheless derives from the s a i h p i t o e.

We now return to the s l é n d r o scale*3). Curiously enough, this scale does not owe its origin to the s a i h p i t o e, but is entirely independant, complete in itself, tracing back to a very different source. It is claimed by certain musicologues that this scale is the result of an attempt to divide the octave into f i v e e q u a l i n t e r v a l s. Can we say with certainty that this is true? Let us find out just how much it applies to the Balinese scale in theory and practice.

We must first see what the ideal scale of five equal intervals would be. The intervals would compare with those of the European tempered scale as 1; 5 to 1; 12. Erecting such a scale on f sharp, the lowest note of the g e n d è r w a j a n g, we obtain the following:



The nearest approach to expressing this scale in our notation would be



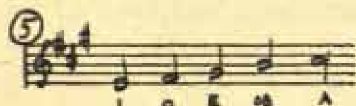
It is worth noting that if such a scale is played on some instrument on which

*1) p e n j o r o g, — from s o r o g, to insert, shove in.
*2) p e m è r o — (or p e m b è r o), — from b è r o, false.

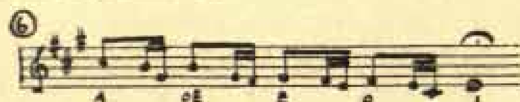
*3) The sléndro scale has heen traced back as far as the middle of the 8th century, when it is assumed to have first made its appearance, brought by a conquering Çailendra (= selendro ?) king from the Hindu-Indonesian kingdom of Çriwidjaya in East Sumatra.

it is possible, as, for example, the monochord, the European trained ear automatically tends to „correct" the scale by unconsciously raising or lowering the pitch of each note so that it seems to become the nearest note to it of the tempered chromatic scale. Thus the above notation of this scale remains rational. So much for the deterioration of our ears, grown accustomed to tempered tuning.

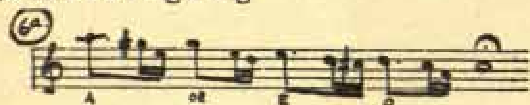
Now the notes of the gendèr wajang scale are named in the following order: dong, dèng, doeng, dang and ding. When this note-sequence is rearranged so that ding becomes the lowest note, it will be seen that, although of theoretically equal intervals, the scale, when expressed in our notation, belongs to the regular pentatonic scheme.



Now it is beyond doubt that the Balinese themselves consider this scale as composed of unequal intervals, as is shown, not only in the naming of the notes, but in general practice. It sometimes happens that gendèr wajang music is transposed to a gamelan with another scale, or vice versa. Such a phrase as



becomes, when transposed into the gamelan gong



and thus proves the relation existing in the minds of the Balinese between the two scales.

Furthermore, the gendèr has yet to be found in Bali whose scale is divided into five equal intervals. Kunst, in the second volume of his „Toonkunst van Bali" gives nine different tunings of the gendèr wajang scale, in which the intervals of each scale varied in size *1). The intervals, however, tend to be greater between dèng and doeng, and dang and a higher ding. In my own experience I have found this to be invariably the case, both on listening to many instruments, — making due allowance for „correcting by ear" — and when transcribing music from gendèr to piano. The greater part of the musical illustrations in this study are from the gendèr wajang from Koeta, district Badoeng, the same musicians and instruments recorded by Odeon (note 11). The scale *2) of the gendèr pengoembang of the larger pair may be described thus:



In this scale such notes heard simultaneously struck as

7a 

may be distinctly heard as thirds, fourths, fifths and sixths, as may be verified by listening to the records, particularly Pemoengkah and Sekar Ginotan.

Let us not accept, then, without reservations, the theory that sléndro is a scale ideally divided into five equal intervals. As such it is neither practis-

*1) It is unfortunate that Kunst, noting with accuracy the vibrations of each note, does not mention whether they were taken from a gendèr pengoembang or g. pengisep, which he has confused as being an octave apart instead of an approximate 1/4 tone. Furthermore, instruments are only too frequently out of tune, so that the true scale may only be ascertained with certainty from a pandé krawang, the maker of the metal keys, and also the tuner, or else from a newly tuned instrument.

*2) The 3rd note, "b" is the most noticeably variable to the ear, and is found, in different places, flattened in pitch sometimes so low as to become almost b flat.

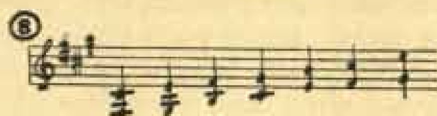
ed nor understood in Bali today. Were such the case, it would be as colourless and ambiguous as the whole-tone scale; there would be no point in giving the notes of the scale interval-discriminating names; it also could not be used as an accompaniment of the voice, as found in ex. 17,19. After four years of listening to the music of the gendèr wajang I have still to be convinced that this ingenious theory is not unnatural, at least inasmuch as it applies to Bali.

But my objective is not to establish once and for all the absolute pitch of this scale, nor to place it historically, but rather to consider the music of the wajang from the standpoint of art, to examine its technique and construction and to attempt to create an enthusiasm for this form of musical expression.

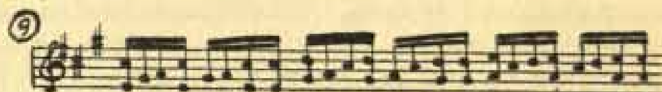
*

The music played by the two large gendèr (doubled an octave higher by the other two) ranges from simple, unison passages to extremely complicated four-part polyphony. The compositions may be divided into two types, one, which serves as an accompaniment to the dalang for certain peretitala which are sung during the play, and the other, complete in itself, which follows and illustrates the dramatic action. The first type, — andante, two-voiced, and irregular in phrase structure, — is non-rhythmic, archaic, static. The other type, animated and dynamic, is built upon well defined forms which are both ingenious and logical. The general construction of this latter type of music, its figuration and style of execution, bear evidence of considerable development during the course of time.

Before proceeding to illustrations of the music which accompanies the voice, several elementary technical details must first be noted. Owing to the irregularity of the intervals of the scale, the following progression of intervals (as expressed in our notation)



must be considered as a series of parallel intervals which result when the lower note is separated from the higher by two intervening notes. This would be considered as an argument in favour of considering the sléndro scale as built up of equal intervals, were it not for the fact that intervals similarly constructed play a prominent part in all Balinese music, regardless of scale system. Such modifications, even more apparent to our ear, which result by the transposition of this interval from step to step in the following scale, for example, do not in any way prevent it from being considered as having the same context, the same value, and mechanically treated in the same way.



When the upper and lower notes of an interval are separated by one note only, we obtain the following sequence;



When passages occur in which an effect different from that obtained from consecutive octaves is sought, the first may be employed, but always leading to an eventual octave which terminates the phrase.



Series of intervals of the second type are rarely employed, but we shall find them occasionally used in the figuration of the music for g e n d è r alone (ex. 30, 44, 45).

The melodic line will be seen to progress step by step in the scale. The judicious use of a greater interval is allowed from time to time, but rarely do two such intervals follow one another without the intervention of several „step to step" intervals. It will be remembered that this is one of the first demands of our classical counterpoint.

The n g o r è t, a series of rapid notes approaching or embellishing an essential note, plays a very important part in all the slow music, adding at times to the melodic contour a peculiarly restless and nervous quality.

Another characteristic feature is the staccato tremolo, which, beginning slowly and pianissimo, suddenly breaks into a crescendo and rushes to the final note, which is allowed to vibrate.



Closely related to this is the sharp and immediately deadened staccato, †, so short as to be practically without pitch. The percussive quality of this sound is of rhythmic value; it serves to give a marked accent on an off beat, to break off a phrase or to anticipate a close (see ex. 15).
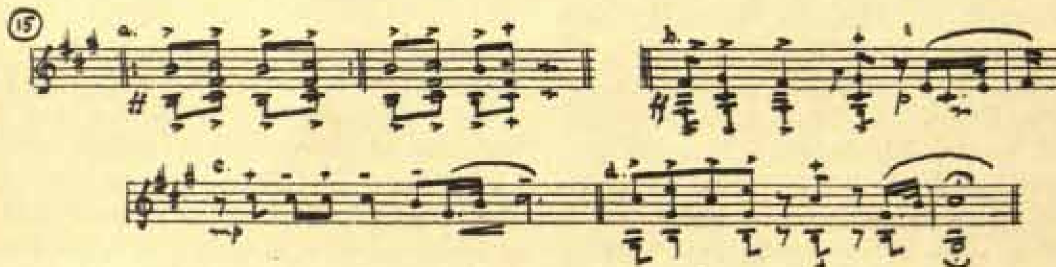


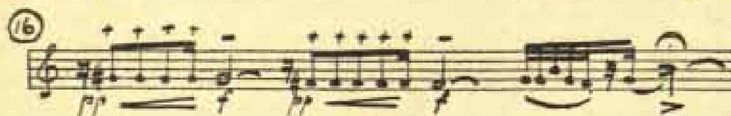
It is difficult to draw the line where the n g o r è t ceases to be mere ornamentation and becomes an organic embellishment of some essential note. Many melodic lines, of which ex. 25 is a fine illustration, are nothing more than the abstract result of extended embellishment of the essential note, or passing notes between such essential notes.

It may also signal an abrupt change in dynamics. Sometimes it is used as an anticipation of some essential note in the phrase (see ex. 17,18). Repeated, it becomes an extended anticipation of a note (see ex. 16).

A l a s H a r o e m (the scented forest), the music which accompanies the opening invocatory stanzas of the d a-







l a n g, seems to me worth quoting full, for it forms an excellent example of the free, a n d a n t e type of music. The

(19) Lento

dalang

(amoroso!)

etc. (see ex. 44)

structure consists of a series of long, attenuated phrases, each leading to a cadence, and recurring in a certain set pattern (see ex. 17, 18). The music is played with extreme liberty, quasi recitativo, and with practically no nuances. The voice of the dalang is noted only approximately, as he delivers his part with great freedom.

Like the dancing, art and customs, the musical versions differ with the various localities. This is not only to be expected in a land where music is preserved by memory only, for no notation whatsoever exists for the gendèr wajang music, but also makes possible by means of comparisons, the fuller understanding of what is musically essential. The two versions come from two villages some thirty miles apart, Bongkasa and Koeta. Previous to the facilities in transportation which have arisen within the last decade their means of communication were slight. The music was learned from two different teachers who, in all probability, had received their own training in points still further apart. Thirty miles still is, for many of the older generation, a great distance in Bali, which represents a great variation in customs and traditions.

We see that the patterns correspond.

17 (Bongkasa version)

dalang

Ha Re-
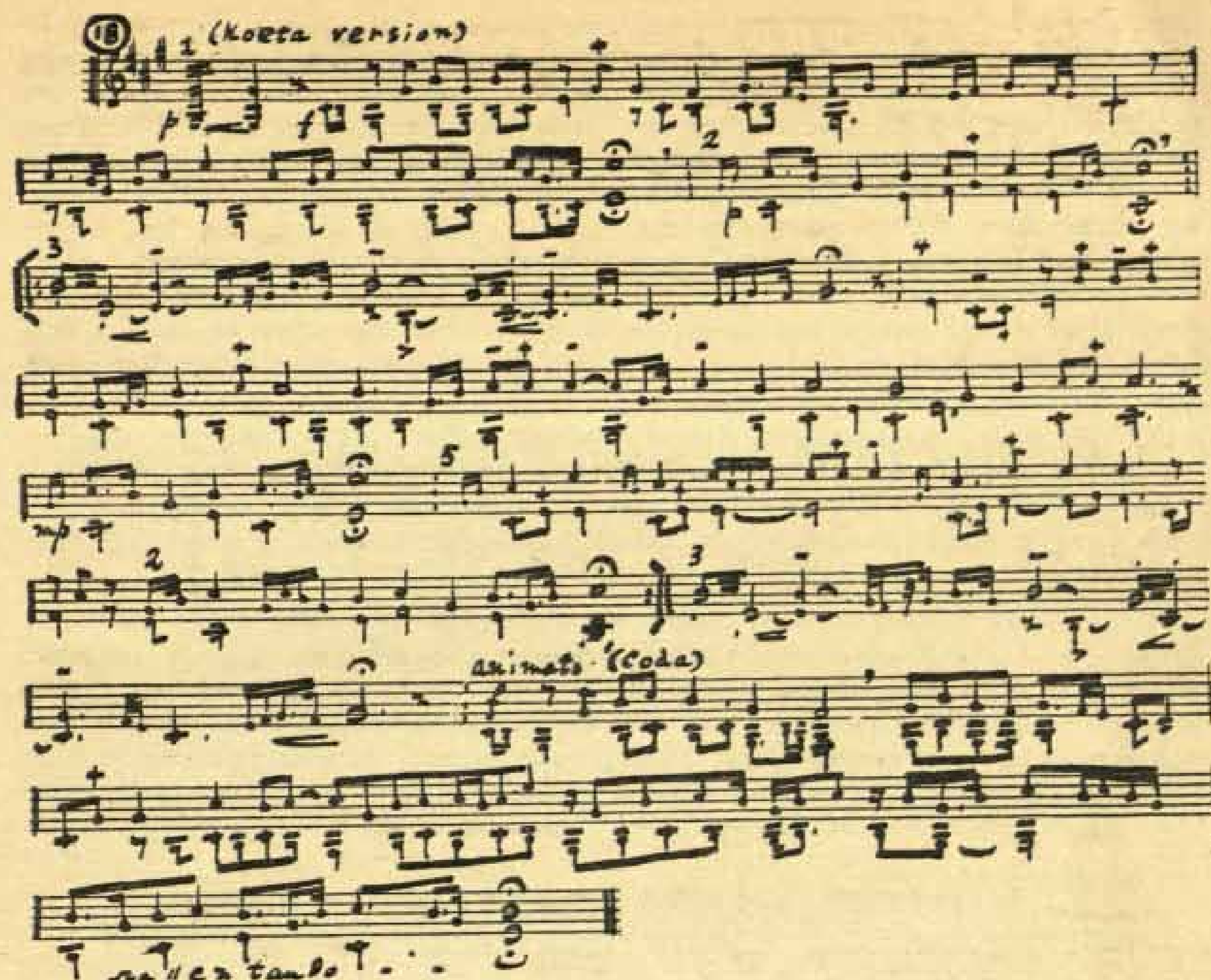
hi-na ta-tas Ka-ma

n ti-an

oe-moe ni mre-dang-ga

ka-la sang-ka etc.

etc.



The phrase sequence may be expressed thus;

Bongkasa 1, (introductory) 2; 3, 4, 5, 2; 3, 6, 7, 2; 3, 6, 7, 2; etc.
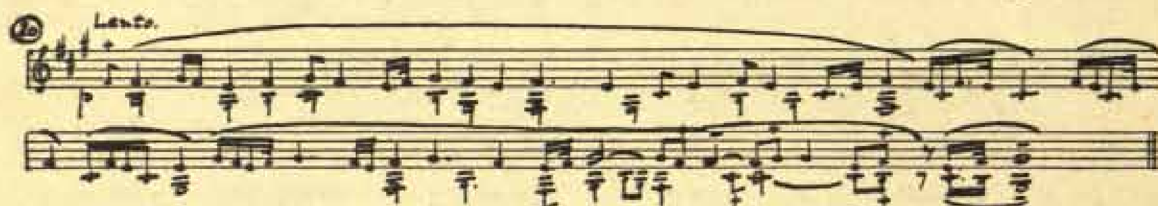
Koeta 1, (introductory) 2; 3, 4, 5, 2; 3, 4, 5, 2; etc. coda.

The phrase sequence 3, 6, 7, 2, (or the simpler 3, 4, 5, 2,) may be repeated, with possible variations, until the termination of the dalang's text. The coda (of which the Bongkasa version is lacking) serves as a transition into the following section, the penjatjah parwa (note 8), with which the dalang introduces his leading characters.
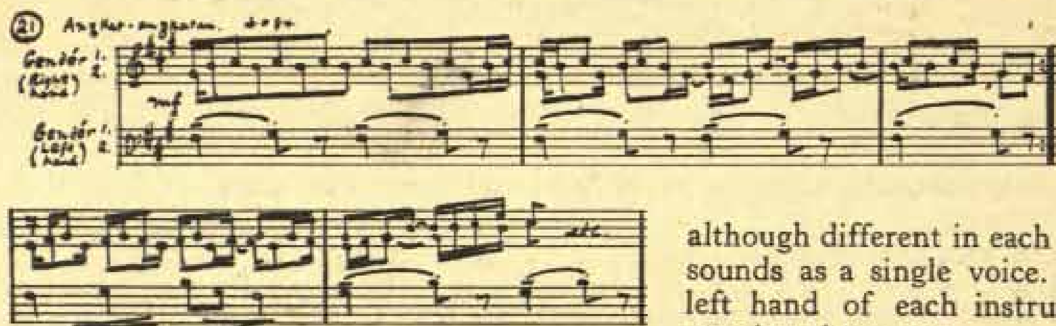
Lack of space forbids illustrations of all the music which accompanies the dalang. Much of it is in the style of Alas Haroem; the mood remains the same, in spite of the difference in texts, and only the voice of the dalang changes, varying in pitch and voice quality. However, Rebong (see ex. 19, p. 13), the music for love episodes, deserves to be quoted, for the contour of the phrases is noticeably different, and the voice of the dalang, high-pitched and seductive, is here florid and gracious, a striking contrast to the hieratic intonations employed in the preceding illustrations. Here again the voice is free, this time to embroider with many embellishments the phrase, according to his whim and virtuosity. The concluding sections of Rebong will be found in ex. 44, 45, 46.

These slow movements, freed of any emotion, have a sober and abstract beauty. The almost liturgical cadences supply expressive points of repose, and the free and leisurely way in which the

music is performed creates an atmosphere completely static, where all sense of time is lost. Before proceeding to an analysis of the more dynamic music, I cannot resist quoting the following closing phrase from Bendoe Semara, which has, for me, a peculiar charm (see ex. 20). The long, winding phrase uncoils and straightens out like the graceful tendril of a vine.



It is in the second type of music, dynamic and overflowing with vitality, that the full imaginative power of the Balinese is revealed. The music is released upon a swift course filled with rhythmic surprises. Complex syncopations succeed one another in endless
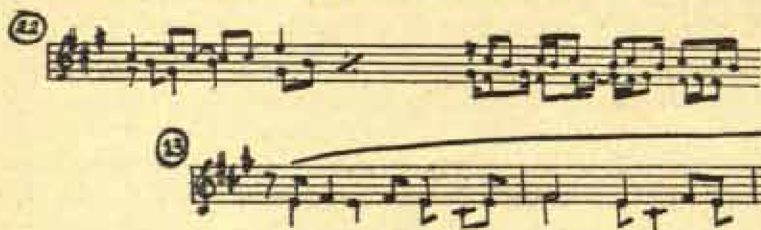


variety, and the pulse constantly changes through sudden accelerandos and finely calculated rallentandos. A great diversity of sound and colour prevails, and all gradations of tone within the possibilities of the instruments are employed. Dry, staccato passages alternate with extended lyrical episodes, fluid and legato, of indescribable grace. The music is like a prism revolving in sunlight, transparent, and glittering with iridiscent hues.

The pair of gendèr no longer sounds in unison. Each instrument plays an individual but dependent part, and complements the other in such a way that the two are welded together in an indissoluble unity. The music now consists of a repeated motif or an extended melodic line in the bass, with an upper accompaniment which, when heard, may sound as one voice or two voices. The following example may serve as a typical illustration in which the accompaniment, although different in each part, sounds as a single voice. The left hand of each instrument remains the same.
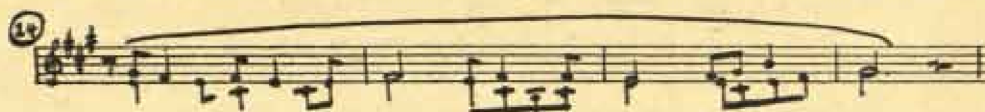
When the accompaniment is truly two-voiced the intervals generally employed are those cited in ex. 8, although modern practice admits of the use of the second series, as we shall find in ex. 44, 45.

Sometimes the melodic line is split up between the two instruments.

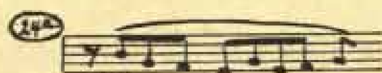




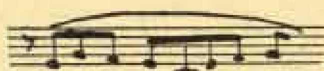
More sonorous is the following two-voiced variant. The occasional presence of a third, fourth or fifth in the melody is the result of each part approaching a principal note from opposite directions.



Such embellishments as



and
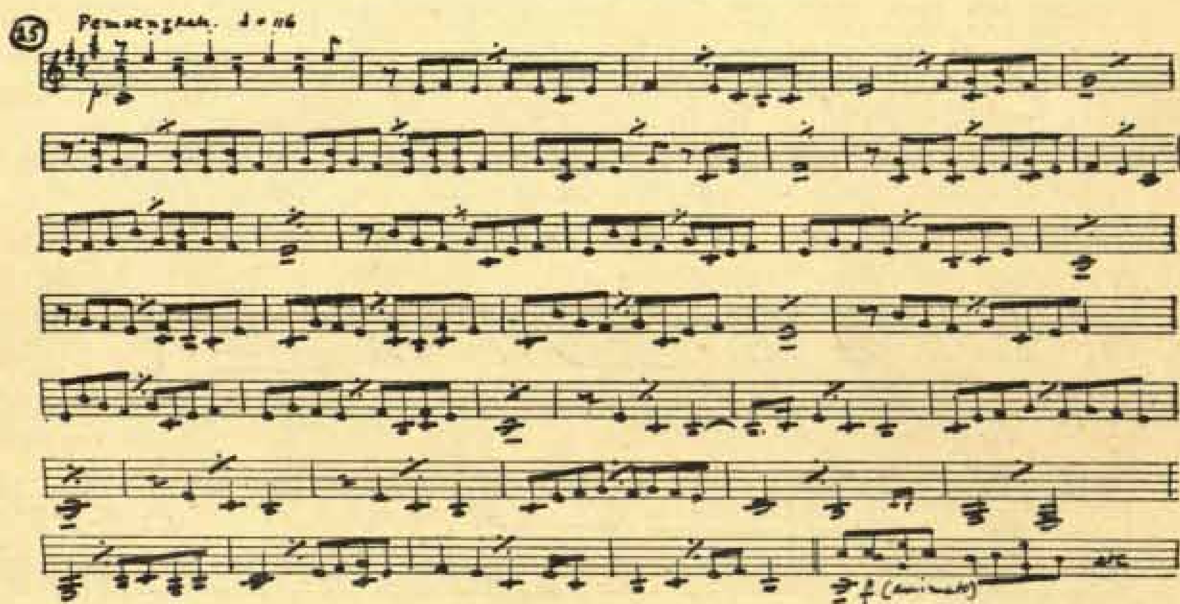


are frequently employed simultaneously; their characteristic use will be seen in the next example*1). Here the accompaniment is found in its simplest form, but contains the germ of part-alternation whose possibilities of development may be seen in many of the illustrations given in this study.
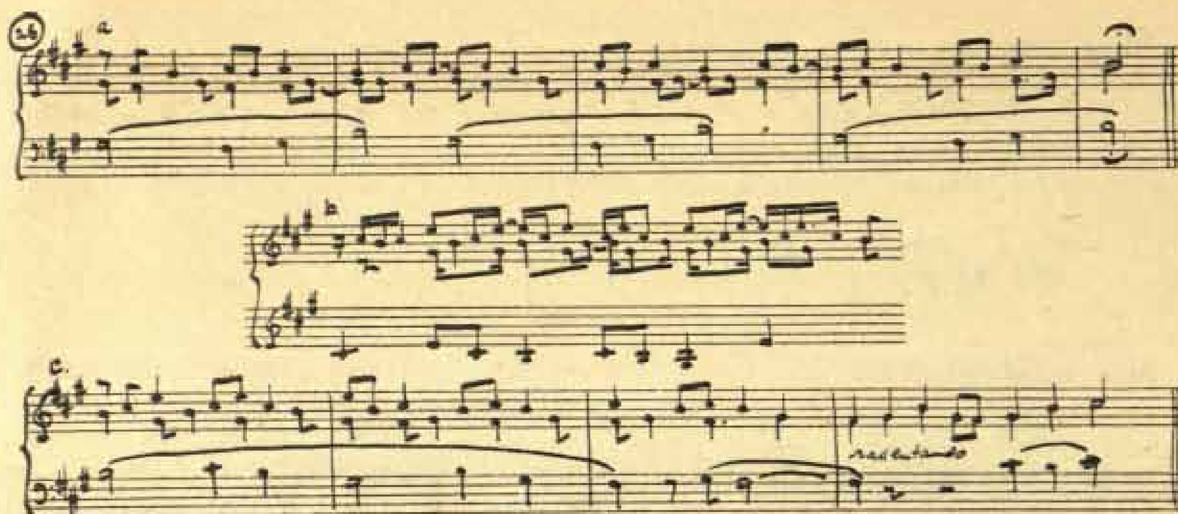
*1) See measures 4, 6, 8, 10, etc.

Through this ingenious dovetailing of the two parts complicated polyrhythmic passages are executed with incredible speed and smoothness, giving the impression of a single instrument. The two voices meet and separate, intersecting each other with most resourceful variety. An infinite number of patterns are used, ever-changing, sometimes following the contour of the melody, and at other times remaining fixed in a kind of ostinato.
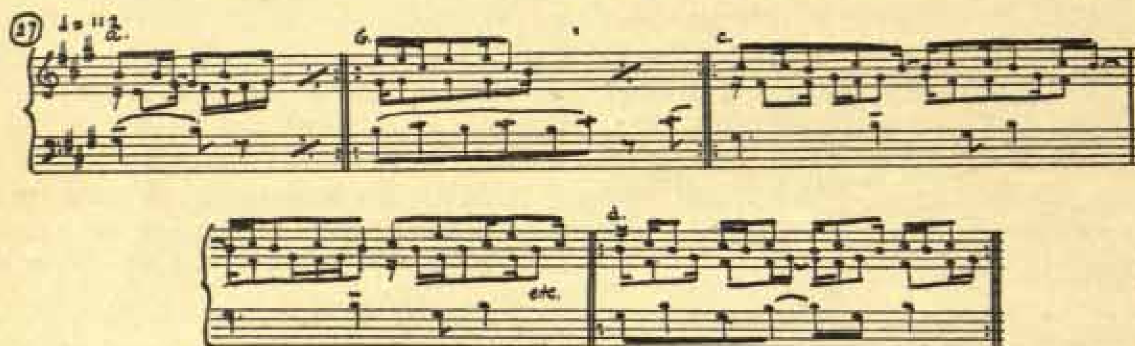
The examples 26a, b, c show different instances where the melodic note appears in the accompaniment at the same moment, either in the upper or the lower voice. Ex. 26c is especially worthy of attention as a carefully worked out detail in which the figuration follows the descending melodic line and approaches the cadence, dissolving into a simple unison.

A freer treatment of the accompaniment is shown in the following illustrations (ex. 27).
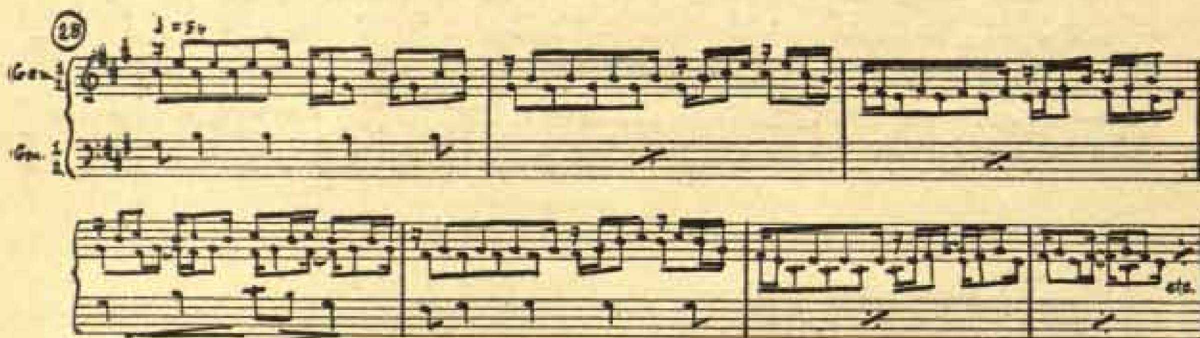




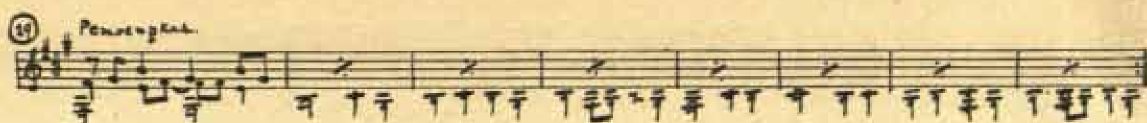
Occasionally the accompaniment becomes the centre of interest, developing into a melodic line with a direction of its own (see ex. 28).
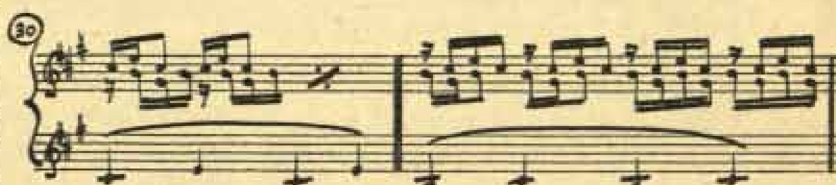


A reversal of this procedure will be found in example 29. Here the accompaniment remains fixed in an upper ostinato, while the melody plays back and forth between the two essential notes, f sharp and b.

It is impossible to do more than hint at the wealth of ornamentation which exists in this music. Each district, each group of musicians even, has its style of playing, its favorite methods of procedure which reflect the taste and individuality of teacher and musicians. And as one listens to the music of village after village something more than wonder grows at the endless variety of patterns and





melodies. How simple are the following surprisingly Debussylike figurations (see ex. 30); it is impossible to realize without the instruments the charm and delicacy of their sonority.



We can better understand where the life and strength of the accompaniment lies when we separate the two parts and find to what an extent each possesses a great rhythmic vitality of its own, — a vitality whose intensity springs from a pulse which is essentially syncopated. Although they often seem to negate each other, it has been seen that the two separate parts are actually interdependent; the syncopations, f e l t rather than deliberately worked out, are so constructed as to form a continuous pattern of notes. The evenness of their execution is made secure by the convergence from time to time of the two voices on the same beat, sometimes at the unison, sometimes at the fifth or sixth. These two intervals create a subtle cross-rhythm of their own, unaccented but clear on account of their relatively greater resonance. In the already quoted illustrations we may find the following cross-rhythms.
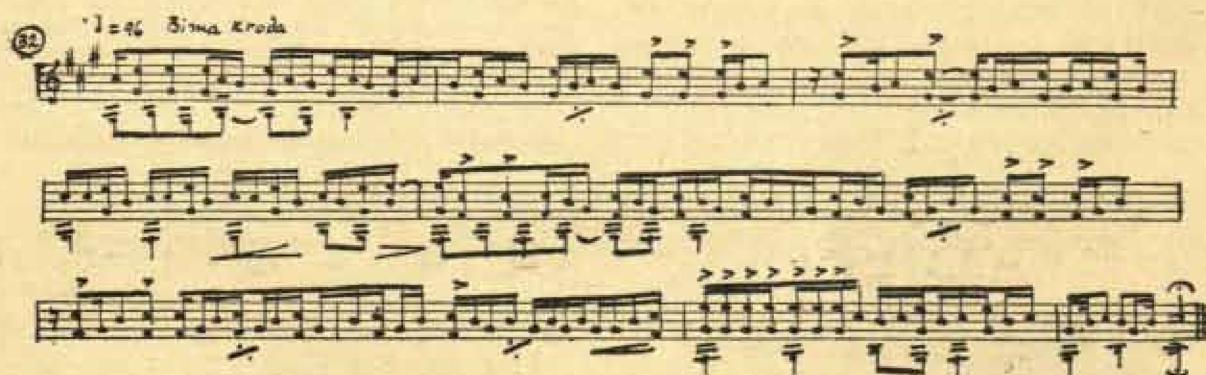






This inner rhythm may be developed to a point where it dominates the music (see ex. 32).

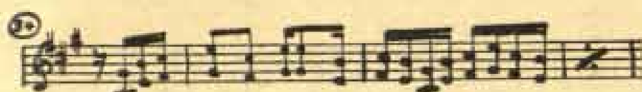
Strident passages in fifths, played by each instrument, constitute another element in the music (see ex. 33).

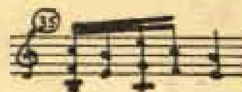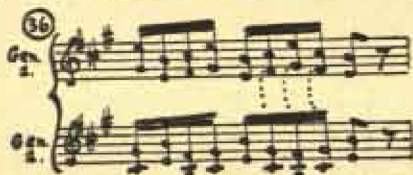




Occasionally the fifths automatically break into sixths (see ex. 34).

A fifth superimposed over a lower fifth or sixth is often employed (see ex. 35).
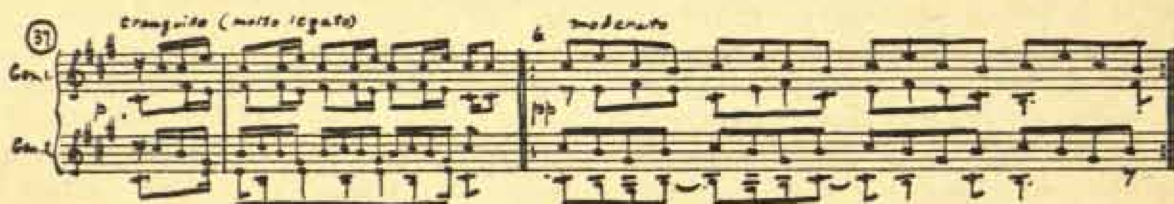




Sometimes the two instruments become independent and travel in opposite directions. The following example, with its curious seconds is merely ex. 24a carried to the extreme.
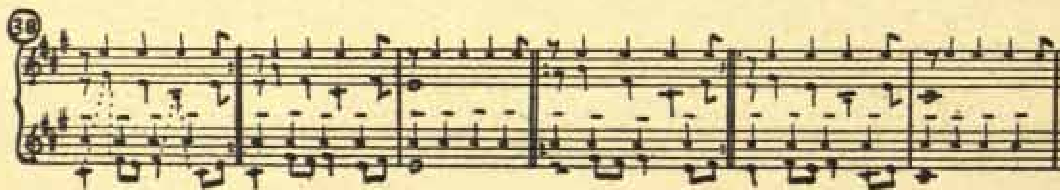


The next illustrations show even greater imagination; here each part has attained complete liberty. The polyphony has an easy grace and richness of texture which is all the more surprising when we stop to realize that such passages are not the result of some mind trained in the art of counterpoint, but are spontaneously conceived during some rehearsal, when some slight deviation or fresh version is sought *1). How many of these transient details are created from time to time by some musician or group, only to be soon forgotten in the ever changing and non-recorded course of Balinese music.
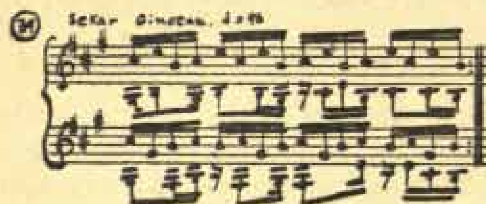
In the following quotation (ex. 38), from the village of Sajan (Gianjar), the alternating of the independent parts, which resolve into a single melodic line with simple accompaniment, will not at first glance be recognized as an ingenious variant of ex. 25 (see measures 18 to 25).

The whole section was worked out and executed in the same way.
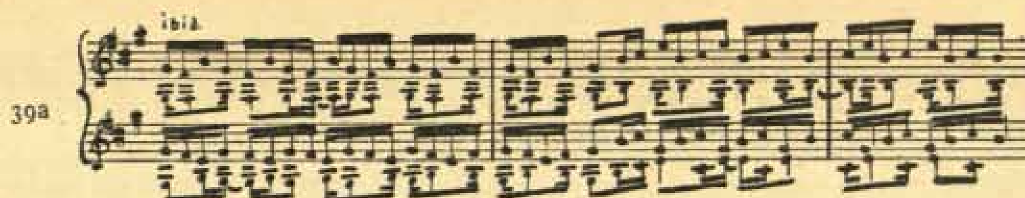


*1) Such fresh variants are developed at rehearsal, usually by the leading spirit of the four musicians. They naturally must be doubled by the two instruments an octave higher. They are practised until learned, and remain fixed until either deliberately changed, or ultimately forgotten by degeneration of the group. Time and again I have been told by responsible musicians that the ideal is the perfect doubling at the octave. The results are noticeable in the clarity of the playing of a well practised group, and the confusion of careless playing. The Balinese also are critical and discriminating in this matter.





The two following illustrations may give some idea of the more complex play of the left hand melody between the two instruments (see ex. 39, 39a).



Before attempting to analyze the musical form, one more element, that of tonality, must be examined. The scale may be divided into five tonal centres, one for each note of the scale *1).

The first two modes are the most often employed, and form the basis for the greater number of compositions. Less frequent are the next two, and it is rarely that the melody finds itself within the last one. The shorter com-
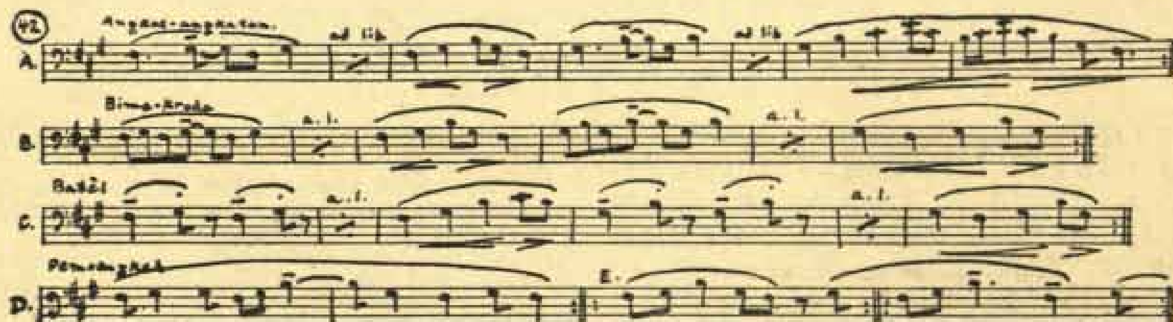


The lowest note of each mode is the point of gravity, a so-called tonic. The third note, forming an interval of a „fourth" with the lowest note, is a secondary point of gravity, while the other two notes have more or less the character of accessory notes. As will be seen, the last mode is irregular, the fourth becoming a third. It is nevertheless treated in the same way as the others. Any motif in one mode may be transposed without alteration to any other mode, retaining, however, the same context. In the following example each group of notes has the same value;



positions usually consist of a section in the first mode, followed by its transposition into the second. Back it falls into the first tonality, only to rise once more to the other. These two tonalities are played against each other, each transposition bringing with it some new variation in the figuration, and the composition nearly always ends on the opening note.
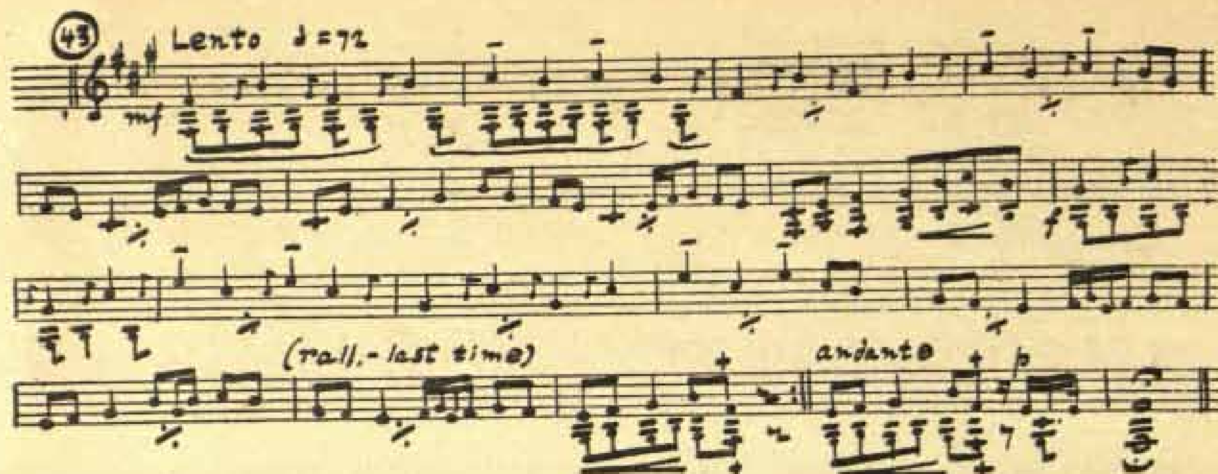
The ostinato is the typical foundation for compositions of this class. Although essentially simple, these ostinatos nevertheless possess, through their syncopation and expressive phrasing, a restless energy which never declines.

Let us take for a basic model Iagoe Dèlem (ex. 43), whose simplicity furnishes a clear example of a composition constructed on an ostinato which lies



within the two lowest modes. The rather broad melodic line however, which takes the place of the usual figuration, is unusual.

*1) Needless to say, the Balinese do not consciously consider their scale in this way. I have dissected it thus for the sake of analysis.
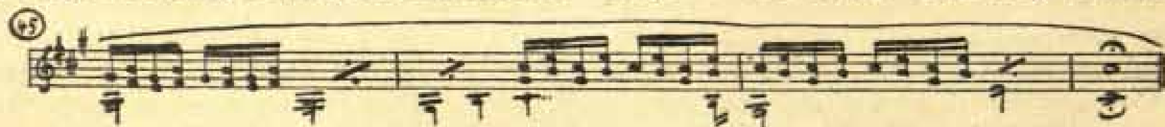


The organic structure of the ostinato compositions is, as we have seen, simplicity itself. It is in the figuration of the upper part, continually changing and giving new aspects to the bass, that the form and life of the music generally lies.

The longer compositions are by contrast freer in form, consisting of different sections, often closely inter-related and built upon free development of a
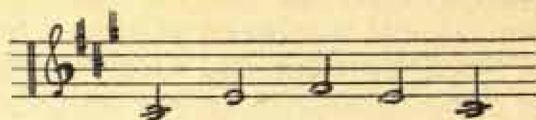


single interval or short motif. Sometimes they are divided definitely into two sections, a first, the pengawak or „body" of the composition, and a subsequent section in a quicker tempo, the pengetjèt or peniban. The pengawak may or may not be preceded



by a rather long introduction. Let us examine lagoe Rebong. The pengawak, quoted in example 19, finally dissolves into a melody with accompaniment. The following phrase (ex. 44), which now follows the first half of the lower voice of the opening phrase, is obviously a variation of its second half.

The second phrase of the pengawak is now heard, followed by the variation of the second half of this phrase (see ex. 45).
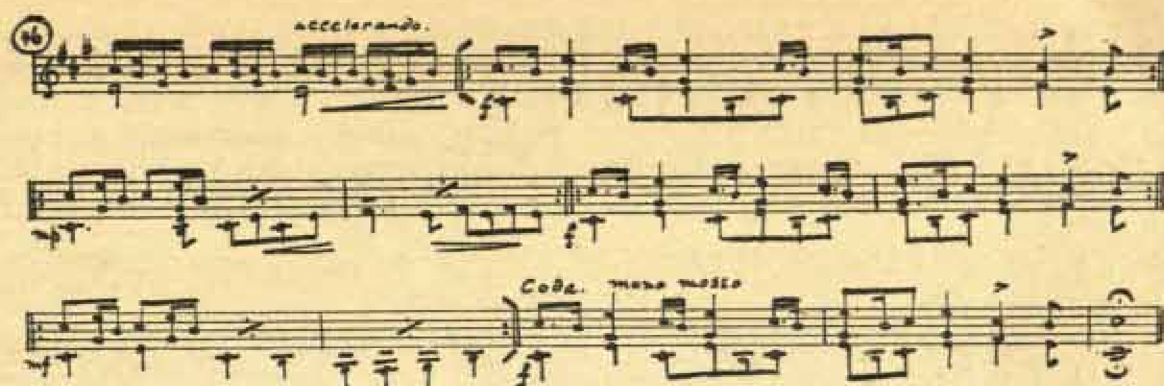
After several repetitions of the two phrases with their variations, a sudden quickening of the tempo leads into the pengetjèt (see ex. 46), which is in itself a further variation of the notesequence,



the germ of the whole composition *1).

This music, so clear-cut in form, is in reality programmusic in miniature, for it is used in love-scenes, which it follows with delightful precision. During the pengawak, at which time only the voice of the dalang is heard, the hero woos the princess with gentle

*1) The construction of lagoe Rebong seems complicated, but is simple. The sequence is this; pengawak (ex. 19) consisting of two phrases, the first, repeated with vocal variant, the second (also repeated) but I did not finish the vocal line. The pengawak can be repeated ad lib. When the change is sought, the first half of the first phrase is played (1st line) and followed by ex. 44. The first half of the 2nd phrase of pengawak, is played (9th line up to comma) followed by ex. 45. Return to first half of phrase one with its pendant, ex. 44. The pengetjèt (ex. 46) is introduced on the 3rd measure of ex. 44. Its „linking passage" will be seen to correspond in the 1st measure quoted with the 3rd measure of ex. 44.



caresses. Increasing ardour finds its accompaniment in the transitional music, and the pengetjèt, with its animation and ironic syncopations, accompanies what is often the natural and logical outcome of the preceding tender scenes. This is the moment for Toealèn, inspired by his prince, to approach the female attendant (tjondong) of the princess, and give her unmistakeable token of his easily inflamed passion.

Other compositions exist built upon a series of variations of an opening phrase. The variations are then transposed, almost note for note, a tone, or two tones higher. Such a treatment has the result of giving (to us) a very satisfactory form, in which the pattern repeats, but by the nature of the change in pitch and interval relation, becomes a further variation. A beautiful example of a composition in rondo form is Merak Ngilo, recorded by Odeon (see note 11). This is one of the many compositions, of great formal variety, which are not connected with wajang performance, but are played at various ceremonies demanding gendèr wajang music. They also serve as little overtures to the play, performed before the dalang has unlocked his box of puppets.
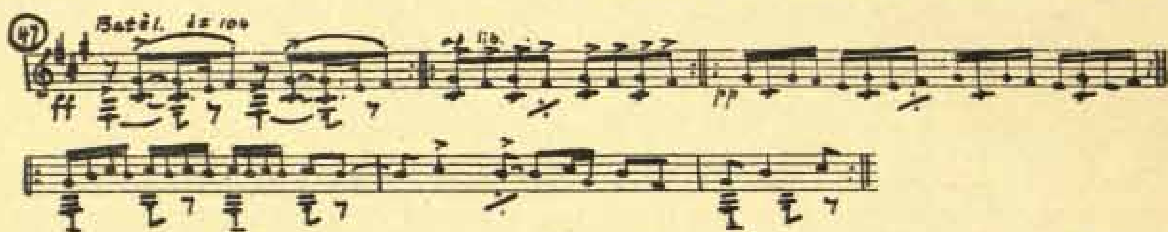
The integral music commences with the pemoengkah (see note 8), an exceedingly long composition which lasts a good hour. After a short introduction the first tap of the tjepala is heard, calling attention to all. From this moment the music must rigidly conform to the different stages of the opening rituals. No exact time limit is put for the setting up of the puppets, the flourishing of the kajonan, or for the peretitala. Herein lies the explanation for the many musical episodes consisting of indefinitely repeated motifs. These may be extended or contracted at will, to meet the situation. The musicians know all the formalities thoroughly; their tempo only is set, and the cues for changes given by the sharp accents of the tjepala.

It is impossible to give any adequate idea of the pemoengkah without quoting the music in full. Although one might roughly describe it as a series of episodes, each complete in itself, the relation of these episodes to one another is too complex to be explained without numerous examples. Ostinatos, long lyrical sections, variations and developments of recurring motifs, elaborate transpositions, — all these musical elements are exploited to the full. The final section of the pemoengkah [*1] given in ex. 25, leads into a motif which signalizes the appearance of the kajon (ex. 15a). Developed at great length, with many different figurations, the music comes finally to an abrupt halt, to be followed immediately by Alas Haroem [*1]. The music to the pere-

[*1] Recorded by Odeon; see note 11.

t i t a l a then follows; at its termination the chief music of the play is over. From now on it will be merely incidental, and accompany such situations as warfare, flights, lamentations and deaths, or fire, wind and water as represented by the k a j o n.

A n g k a t - a n g k a t a n *[1]) (for departures and flights) and B a t è l *[2]) (for scenes of warfare) belong to the ostinato type of music, which can last one minute or five, according to the occasion.

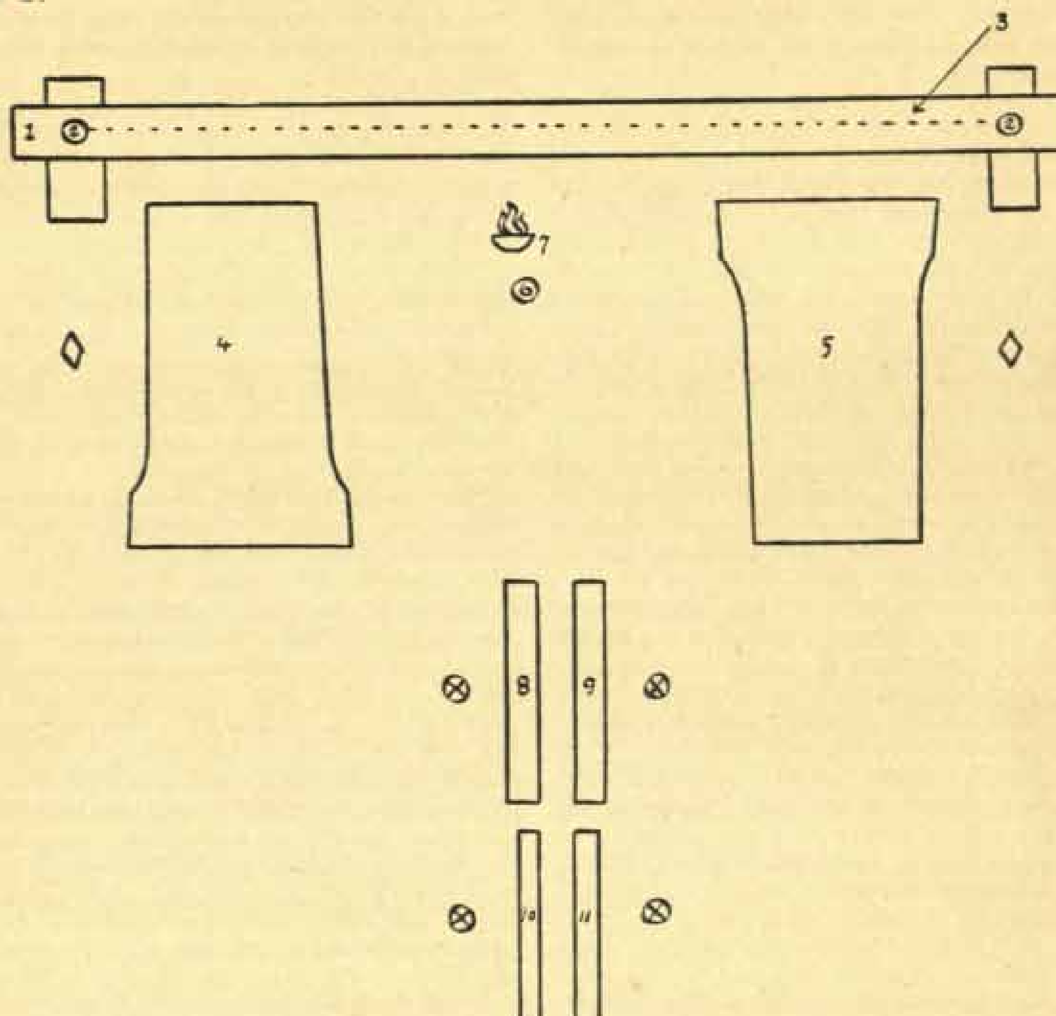


The many musical details which I have given in this study speak for themselves as evidence of the high sophistication of workmanship. Folk-art is a too unflattering term to apply to this music. It is non-lyrical, non-expressive, a complicated antithesis to the simplicity and directness usually associated with folk-music. And it is precisely in this abstract formalism that so much of its beauty lies. With five notes a tonal world is created, a small world perhaps, but rich in possibilities which we see everywhere fulfilled. A monotony which might exist through the limitations of the scale is avoided by the extreme rhythmic vitality pervading the music, a primitive and joyous vitality that finds its most complete expression among the Balinese in their drum playing. This coupling of primitive vigour with cultural sophistication gives to Balinese music a great deal of its freshness and distinction. The g e n d è r w a j a n g is only one of perhaps a dozen different g a m e l a n types existing in Bali today, each with a completely different idiom and combination of instruments. It would be hard to find a parallel musical wealth crowded into so small a space as this tiny island filled with intensely music-loving people.

*[1]) a n g k a t a n; an expeditionary force.

*[2]) The nearest translation I could get to B a t è l is something like the musical term agitato. All Balinese dramatic music has some type of B a t è l or other.

Note 1.



1.	gedebong	base
2.	loedjoeh	poles
3.	klir	screen
4.	kropak	puppet box
5.		lid to box
6.	dalang	manipulator
7.	damar	lamp
8.	gendèr gdé (pengisep)	large gendèr
9.	„ „ (pengoembang)	„ „
10.	gendèr tjenik (pengisep)	small gendèr
11.	„ „ (pengoembang)	„ „
◊	toetoetan dalang	dalang's assistants
×	djoeroe gendèr	gendèr players

Note 2.

Many versions of the Tjalonarang legend are known in Bali, but the following synopsis has been chosen from a translation from the old Javanese into Dutch by R. Ng. Poerbatjaraka, whose version is clear and dramatic.

The legend derives its name from the widow (r a n g d a) Tjalonarang, a sorceress dwelling in Girah, a province in East Java, during the reign of King Erlanggha, who ruled East Java in the first part of the eleventh century. Tjalonarang possessed a beautiful daughter, Ratna Mangalli, but no man dared to ask for her in marriage, for the mother was too greatly feared as a sorceress. In anger Tjalonarang seeks the aid of Doerga, goddess of death, asking permission to spread plague and destruction throughout the land. The request is granted, and so the widow calls together her pupils, and, after plotting at crossroads and in graveyards, they proceed to carry out their evil intentions. The people die in heavy numbers, and the king, after being advised by a famous holy man that the sorceress Tjalonarang is responsible for the plague, sends a minister and warriors to kill her. The minister attacks her at midnight, but the r a n g d a springs up, „and from her eyes, her ears, her nostrils and her mouth fire streamed forth, which, flaming and curling, consumed him". The warriors flee and notify the king, while Tjalonarang and her pupils continue their destruction. There is no space to relate the gruesome crimes they perpetrate, disembowelling and devouring their victims, and bathing in their blood. In desperation the king once more turns to the holy man, who sends his foremost acolyte to marry the daughter of the r a n g d a and so appease her. The marriage takes place but the plague still persists. Finally the holy man himself sets forth, and, arriving at Girah, meets with the pupils of the sorceress. These he finally converts to repentance, and dismisses them. And now he confronts the r a n g d a, and the great conflict between good and evil begins. With smooth and hypocritical words the sorceress begs to be shown the way to righteousness. She is told that expiation may be obtained only through death. In rage she replies that if such is the case, she would rather kill the holy man, and gladly expiate her sins in hell. She threatens him, and to show her magic power blasts a mighty banyan tree, reducing it to ashes. The holy man restores it. The r a n g d a sends forth fire from all parts of her body, and the flames surround the holy man. He remains unharmed, for his magic power is greater, and with a gesture kills her, only to bring her back once more to life. In fury the sorceress reproaches him for reanimating her. The holy one replies that it was done in order to give her a last opportunity for repentance. And so the r a n g d a is calmed, and having been taught the way of redemption, is killed once more, in a state of absolution.

The death of the r a n g d a seems not to be accepted by the Balinese, who still fear her evil powers, and her alliance with the terrible goddess Doerga. In the play she is never killed, and the legend generally proceeds only as far as where she is attacked by the minister of the king. Closely connected with the belief in the supernatural powers of the r a n g d a is the belief in l è j a k, or the metamorphosis into animals, flames or strange shapes of evilly disposed people who may acquire this power through the means of black magic and incantations invoking the aid of Tjalonarang.

Now to the special d a l a n g who venture to perform this drama is attributed a strange power, the power to summon the many l è j a k, who dwell in the vicinity. During the scene in the play where the sorceress calls her pupils to her the lamp is darkened, and all becomes sinister. In terrific tones the d a l a n g, often more than half in trance, shrieks forth „L è j a k ! . . . . l è j a k !" The suspense is frightening, and the audience grows hushed and apprehensive. According to the Balinese, many a time have the l è j a k been compelled to appear, arriving from great distances, in the form of flickering, blue flames. But only a d a l a n g of intense will and magically strong can achieve this feat. And it is accompanied with dire consequences, for in the village next day many people are found dead.

What is the significance of this strange performance, and what is the reason for it? I have asked many Balinese, but can get no more satisfactory reply than that it is done in order to prove the power of the d a l a n g. It was only with great persuasion that I could get the d a l a n g from a neighbouring village, an old brahmana priest, to perform the play near my house, for he claimed to greatly fear the consequences of his powers, and did not wish his good name to suffer for any disaster which might befall our village on the following day.

Note 3.

The story of Rama and his faithful wife Sita, whom he won in a contest, breaking the king of Videha's mighty bow. Rama is the

eldest son of the king of the Koçalas (in Northern India), and rightful heir to the throne. But his father is forced to banish him, as a result of an intrigue instigated by Rama's stepmother in favour of her own son. Accompanied by Sita and his brother Lakshmana, Rama flees to the forest, where he dwells in peace. The giant Ravana, who rules Langka (Ceylon) becomes enamoured of Sita, and sending a golden hind to tempt away Rama and Lakshmana, abducts her in their absence. Rama forms an alliance with Sugriva, Chief of the Monkeys, whom his brother Balin has dethroned. He aids Sugriva to reconquer his kingdom, and in return the army of monkeys is put at his disposal for the rescue of Sita. A series of wars ensue in Langka, between Rama with his monkey allies and Ravana, in which Hanoman, general of the monkey forces, is the hero of many adventures. Ultimately Sita is rescued. But a stigma rests upon her fidelity, and Rama orders her death by fire. Sita mounts the pyre, hut the flames refuse to destroy her, and, her innocence established, she returns to Rama.

For a condensation in verse of the chief episodes of this poem, see „The Ramayana and the Mahabharata" by Romesh C. Dutt, Everyman's Library, J. M. Dent & Sons.

Note 4.

The Tjoepak story *[1]) relates the adventures of two brothers, unlike in appearance and in character, vying with each other in the quest to retrieve the stolen Radèn Galoeh, Princess of Daha, (a province of ancient East Java). Throughout the tale the play of their contrasting natures adds a second contest of good and evil to the more common theme, the struggle between heroes and demons.

It is said that Kala (see note 7*a*) entered into the elder brother, Tjoepak, making him lazy, boastful, gluttonous and cowardly. The younger brother, Grantang, is the gentle and refined type, fair and wise and humble in speech, but strong in battle. The story begins with a trick played on Grantang by Tjoepak, who sets the mother and father against Grantang, so that they beat him and cast him out of the house. He is forced to go wandering far in the wilderness, but Tjoepak accompanies him, bringing ample supplies of food which Grantang must carry, although Tjoepak manages to devour it all. In their subsequent encounters with people on the way, Grantang is forced to do the heavy work, while Tjoepak's boastfulness and greed are shown at every turn. At last they come to the palace of Daha, where the Radja asks them to recover his daughter, who has been stolen by the giant Limandaroe. Tjoepak vows to kill the giant, no matter what his strength may be, and the Radja promises him the kingdom and the princess as bride if he succeeds in his mission. Grantang also says he will try, but can promise nothing before he has encountered the giant foe.

After a feast, at which Tjoepak makes a disgusting exhibition of greed, they set off, well supplied with food, Tjoepak marching proudly in front and Grantang behind, carrying the rice. But at the first sight of the Giant's footprints Tjoepak grows afraid, and gets behind his younger brother. During the battle with Limandaroe, when Grantang does the fighting, Tjoepak hides himself in a tree. Grantang, ,,like a butterfly", escapes the grasp of the Giant, and finally manages to kill him. Radèn Galoeh is rescued, and falls in love with Grantang.

On the way home, they must pass the night in a forest. Grantang and Radèn Galoeh go to sleep, while Tjoepak promises to keep watch. A Raksasa (demon) comes and steals the princess, but Tjoepak is too terrified to challenge him. Grantang, awakening, starts in pursuit, but he is held back by Tjoepak, who comes clumsily behind, falling down and calling pitifully for help. At length they come to the lair of the Raksasa, which is at the bottom of a deep well. With the aid of a rope Grantang descends into the well and rescues the princess a second time, while the Raksasa sleeps. Tjoepak, trembling with fear, pulls Radèn Galoeh to the top, and then cuts the rope, leaving Grantang at the bottom of the well.

Tjoepak then returns with Radèn Galoeh to the palace, claims the kingdom, and is betrothed to the princess. He spends his time eating and drinking, and pursuing young girls.

Grantang kills the Raksasa. After a long time of starvation in the well, he manages to construct a ladder from the bones of the Raksasa, and climbs out. He is so thin that people take him for an evil spirit, and run away from him. At last he reaches the palace, and calls for his brother Tjoepak. Tjoepak repudiates him, and

*[1]) The version here given, is condensed from a lontar in the possession of, and translated into malay by Dèwa Njoman Rai of Peliatan. He compared it to that of the Kirtya Liefrinck v. d. Tuuk in Singaradja, saying that the latter was incomplete, and included non-classical innovations (typical of North Bali). The little touches of realism were added after the author witnessed a performance by the dalang who specializes in Tjoepak from Bongkasa.

orders him to be beaten and cast into the sea.

Grantang is picked up by a fisherman, to whom he brings good luck. When he has been nursed back to health by the fisherman, he is discovered by Radèn Galoeh in the humble dwelling. She has for a long time put off her wedding to Tjoepak, and now persuades her father to allow her to marry the most skilled warrior. She sends gorgeous raiment and trappings to Grantang, who rides in state to the palace. He does battle with Tjoepak, and after defeating him, wins Radèn Galoeh for his bride.

This popular tale is always performed with great spirit, and draws a huge audience. The dialogue is for the most part in Balinese (a rare pleasure for the spectators), and the play abounds in comic situations. The cowardice and greed of Tjoepak are exaggerated to the point of buffoonery. When he feasts, the banquet is an endless procession of dishes; realistic belchings and worse depict his gluttonous satisfaction. When in terror his bowels vividly turn to water, and his erotic adventures are frankly obscene, graphically illustrated, to the particular delight of the small children in the audience. Such scenes as the episode where the fisherman is out in his boat, angrily pulling up ridiculous rubbish from the sea, until he finally pulls up Grantang, are enacted with a real sense of comedy. As pure entertainment, this story seems most suited to the idiom of wajang koelit as performed in Bali, the most successfully realized. We are a long way from the noble gestures and deeds of the Hindu heroes.

Note 5.

According to Balinese philosophy, each person possesses two bodies, a material body (sarira stoela) and a spiritual one (sarira soeksema). Within the spiritual body of the dalang are many places, which are occupied by the various constituents of the wajang. The Dharma Pawajangan says:

The puppet box (keropak) lies within the bowels.

The gavel (tjepala) lies in the foot.

The puppet handles lie in the fingers.

The screen (klir) lies in the omentum *[1]).

The poles (to which the screen is laced) lie in the bones.

The cord (which fastens the screen) lies in the sinews.

The lamp lies in the socket of the eye.

The oil lies in the fat.

The wick lies in the marrow.

The fire lies in the liver *[2]).

The smoke lies in the voice.

The extinguished fire lies in the gall.

The fire as it bursts into flame lies in the lungs.

The heavy voice (soeara agong, perekasa) comes from the liver.

The light voice (soeara aloes) comes from the gall.

The brave-serene voice (s. galak-amanis) lies in the lungs.

The high voice (feminine voice) (s. alit) lies in the thoughts inspired by Semara, god of love (tengahing hati semara).

Dèlem occupies the place where hang the lungs.

Wredah occupies the place where hang the kidneys.

Toealèn occupies the place where hangs the liver.

Mangoet occupies the place where hangs the gall.

The holy wajang lies in the lungs.

The holy memory lies in the liver.

The wajang figures belonging to the left are situated in the liver; those belonging to the right in the gall; the tree (kajon) in the centre of the lungs. The ,,dalangship" also lies in the centre of the lungs.

The god of the wajang is Iswara, whose place is within the heart. His direction is east (poerwa), his colour is white, and his syllable is mang, in the essence of all sounds inhaled or exhaled.

The gods of the speech of the mangkoe dalang are;

Sanghijang Goeroe occupying the mind.

Sanghijang Saraswati occupying the root of the tongue.

Sanghijang Kawiswara occupying the audible voice.

(This conveys the idea of the word as thought, formed and uttered in turn.)

In another place in the Dharma Pawajangan the screen is the sky, the banana stalk the earth, and the lamp the sun.

Note 6.

a. According to the Dharma Pawajangan the dalang must observe certain ascetic rules (tapa dalang). He may not eat the heart of any living thing before he

*[1]) the fatty membrane which falls in front of and protects the viscera.

*[2]) In Malay countries the liver as the seat of emotion takes the place of the European ,,heart". Thus one says ,,big-livered" instead of big-hearted, ,,sick-livered" instead of heartsick, and so on.

understands thoroughly everything concerned with the wajang. When eating he must face either north or east. If he should face south or west, he will incurr misfortune. The wajang stage must also be situated so that the dalang faces either north or east. When the dalang drinks, he must always do so „four swallows at a time", and his memory will be without fault. There are special prayer formulae for bathing, washing the face, cleaning the teeth, donning flowers and eating sirih. There are prayers for safety to and from the place of performance. He must know the correct way to approach the house where he is to perform. „Let him pause first before the door of him who has called him, exhale deeply from the nose, and detect from which nostril the breath comes strongest; if from the right nostril, let his right foot proceed first; if from the left, his left foot; and if from both nostrils with equal force, then must he proceed with both feet at once".

•

b. The wajang figures demand special attention. Prayers and offerings are required before the figures may be taken from the house of the dalang. Further special prayers are required,

for bringing back to life those wajang figures which have been killed during the play (pengoerip),

for putting away respectively the main figures, the penasar and the weapons,

for the designing of new puppets, and for their consecration (melaspasin wajang).

c. On certain days during the Balinese year offerings must be made for many things which play an important part in daily life, such as coconut palms, domestic animals, books, krises, and musical instruments. Each one has its special day. The last day of the week toempek wajang (note 7a) is devoted to puppets. Special offerings and prayers must be made by the dalang, and the puppets sprinkled with holy water.

d. Certain magic formulae exist which the dalang must recite to himself before opening the puppet box, in order to ensure a succesful performance, namely;

pengegèr; in order that there may be a large audience of „numerous men, women and hermaphrodites" (bantji).

pengaloep; that his voice may be found pleasing.

pengadoeh; that the audience may be warm and enthusiastic; that he „holds his audience".

pengiroet; that every onlooker without exception will be pleased.

Note 7.

a. A child unfortunate enough to be born on one of the seven days of the week toempek wajang, which occurs once in every thirty weeks, is under the power of Batara Kala (Shiva *[1]) in the form of the Destroyer), and must be purified (loekat) by means of offerings, a special holy water (jeh soedamala) and a wajang performance of a certain legend which relates the origin of this ceremony. It is the place of the mangkoe dalang to perform both the play and the required rites. On Thursday (Wrespati wajang), Oct. 11, 1934, I witnessed the following performance.

The performance was given in a high balé, one of the many pavillions within the walls of a Balinese household, at Mas, district Oeboed, and performed by the dalang of that village, — a brahman. Outside the balé, in front of the screen, were elaborate offerings, set out on a temporary platform. The courtyard was crowded, for many people beside the relatives had been admitted. A performance of the subjoined legend was given. At the end, about 3 a.m., the puppets were put away as usual, with exception of the kajon, together with Tjintia *[1]), Siwa, Toealèn and Bima *[2]). Offerings were brought before the figures, and as the dalang a brahmana, prayed he took each figure, decorated it with a flower, and dipped the handle in the holy water. When this was ended, the dalang descended to perform the njoedamala ceremony, and liberate the child from the curse. Offerings were first made on the ground to the evil spirits, and then, approaching a special shrine made for the occasion, the dalang went through many prayer formulae. The child, held all this time in the arms of its mother, was then stripped of its ceremonial garments and stood naked upon the ground in the midst of the offerings to the demons. Bowl after bowl of holy water was poured over the shivering infant, and the ceremony was finished. During all the rites special music, lagoe Soedamala, was played on the gendèr.

The legend performed for this soedamala ceremony illustrates the cause for the original curse on one born during the week toempek wajang, and how it was first lifted.

After man had been created, he soon grew clever, but was without morals, and his ways were far from pleasing to the gods. And Ba-

---

*[1]) See note 8.

*[2]) the most valiant of the five Pandawa princes.

tara Goeroe (Shiva) saw that the ways of mankind were as those of the animals, and went into meditation on the peak of the mountain Sangka Doeipa. And it happened that during that time he produced a drop of semen, and great and lustrous it was. And he called the gods together and said: „I have called you together because disaster has occurred here. Who has sent this evil omen, and of what may it be a sign?" And the gods were puzzled and knew not what to think. And Batara Goeroe ordered them to bring their bows and arrows and shoot at the thing, and as they shot at it with the first arrow it became alive. The second arrow caused it to produce legs and arms, the third a head, and as they continued shooting, nose, face, body, breasts and sexual parts appeared. With the ninth arrow it stood up and shouted in a mighty voice. And so he was called Kala. And he went on shouting, calling to his father and mother, for he was filled with an unbearable hunger. And Batara Goeroe heard him, and went to him and said; „Oh, my child Kala, is it that you are hungry?" And Kala answered; „Yes, my Lord." And his father said; „Go down to the world to search for food. And if there are people on the road at midday or midnight, those you may eat. And also all those who sleep or work at midday, or when the sun is setting, and those who use wood from fallen trees to build with." And Kala took leave of Batara Goeroe, and set off. And many were the people whom he devoured. Now all the people were sorely troubled, for they knew no better, and they wept and lamented; „Oh Powerful God, what is our offence, that this disaster should be visited upon us?" And Batara Goeroe heard them, and saw that his people were diminishing. And therefore he descended to earth in the form of a man, mounted on a bull *[1]). And with him came his wife, Batara Sri, in the form of a woman. And they appeared upon the earth just at midday, and met Kala upon the road. And Kala threatened them saying he would devour them, and to temporize, the man proposed this riddle; „Oh Kala, what is it that has eight legs, four arms, six eyes, three noses, two horns, one tail, two phalluses and one vagina. Answer me this before sundown and we give ourselves to you." And by sundown Kala had not solved the riddle, and the man triumphantly said; „The answer is, Siwa, his wife and his bull. And now it is sundown, and you may not devour us, for we are not on the road at midday!" In rage did Kala reply; „Even so, will I devour you." But suddenly the man disappeared, and in his place stood Batara Goeroe, brilliant and scintillating as a ruby. And Kala bowed down before him, saying; „Lord, forgive this, your child." And Batara Goeroe said; „Kala, from this day forward, if there are people on the road at midday and they are singing, you may not eat them; and if they stop and lie down, but do not sleep, even though it be sunset, you may not eat them." And more modifications did he make regarding those whom Kala might no longer destroy. But seeing that Kala was filled with disappointment he added that all those who made insufficient offerings might be devoured, as well as all those born during the week wajang, the week in which Kala had been created. And with that he disappeared.

The legend so far follows almost literally a certain sacred writing, the Poerwan boemi, but at this point deviates, taking its plot from another, the Soendari boengkah.

Now there lived a certain brahmana, of great repute as a holy man, and he had a son, named Soepradah, who was born on a Soekra toempek wajang (Friday of the week wajang). Kala finds him an important prey on account of his caste, and sets out in pursuit. But Soepradah flees, and first hides in a mound of filth which someone has swept out into the middle of the road. Kala arrives, and as he searches the place he sees Soepradah escape from the mound and run off. He curses the filth and all those who from now on may sweep filth into the street, and continues the pursuit. Soepradah next hides within a fallen tree, and Kala comes upon it. As he pauses his prey escapes. Kala curses all fallen trees, saying that from now on they may not be used for building houses or any constructive work, but for firewood only (a repetition of the first part). Soepradah now hides in the end of one of the bamboo poles fixed to the base of a cremation tower, which are used to bear it to the graveyard. Kala arrives, but Soepradah, after darting in and out of pole after pole, once more escapes. Kala puts further restrictions on all bamboo poles not cut at the nodes. And now Soepradah enters the house of one who is giving a performance of wajang koelit and hides within one of the bamboo resonators of a gendèr. Kala appears, but, fascinated by the performance, forgets his prey. When the play is over, Kala suddenly remembers his objective, but his quarry has long since escaped. In fury he examines the offerings of the dalang but they are correct. Outwitted, Kala admits defeat, and announces

*[1]) The bull is the animal sacred to Shiva.

that from now on, anyone born during the week of toempek wajang may avert the curse by giving a wajang performance. The father of Soepradah hears of this, and straightway gives a performance for his son. Soepradah is thus freed of the power of Kala, the feast is called soedamala (freed from the curse), and in honour of this his son is given the name of Sang So(e)da.

We see in this tale certain taboo motifs which probably date from long before Hinduism. There is little in common between this legend and the one published by Stein Callenfels in his interesting book on the soedamala legend as depicted in old Hindu-Javanese temple reliefs *[1]). Whether this latter legend was formerly performed or not I do not know, as all the dalang I have consulted have never referred to it, but always given some version of the above legend.

•

b. Complementing this function of the dalang at birth is the part he plays after death. On the day of the cremation, he must be present on the cremation tower (wadah) from the time the corpse leaves the house until the moment when it is removed from the tower in the cremation grounds and placed on the funeral pyre. To the accompaniment of set music by the four gendèr wajang, which are mounted at the base of the tower, he must make prayers and throw off offerings of rice, shredded leaves of the dapdap tree and money (Chinese cash) at certain moments during the procession. It is of interest to note these moments.

time or place	music
When the wadah is first lifted from the ground.	Batèl
At the crossroads.	Roendah
At a fork in the road.	"
At a turn in the road.	"
If there is a ravine, stream or foot-bridge.	"
At the edge of the graveyard.	Toendjang
When the wadah is set down.	Mèsem

All these places are vulnerable spots in a progression, points where the road is magically weakened, and where the evil spirits are most powerful. These spots play a large rôle in the superstitions of Bali. The offerings and money which the dalang throws from the wadah are to placate the evil spirits, so that the corpse may reach its final destination unharmed. The dapdap leaves are further charms. It is in these spots that the wadah is turned round three times by the shouting bearers (sometimes three hundred in number), in order that any possibly evilly disposed demons may be confused. When the corpse has been removed from the wadah the dalang makes a final prayer, and throws away the remaining rice and money.

Note 8.

The following rites must be observed in their fixed order before the play is ready to unfold.

1.— A small offering containing flowers and money (tjanang boerat wangi, with 35 cash) is placed on the cover of the unopened kropak; two sticks of incense are lighted and held in the hand while the dalang prays to the divinity patronizing the performance.

2.— The dalang recites to himself the various magic formulae to ensure his success with the audience (note 6 d). Up to this point the musicians are free to play what music they choose other than that used in the play.

3.— The dalang then strikes the cover of the kropak three times with the palm of his hand (njebah kropak). At this point the musicians commence the long prelude, the pemoengkah *[2]), while the dalang opens the box and places the cover to his right.

4.— He then takes out the following figures in their set order, inserting them to the right or the left in the gedebong, according to their significance *[3]).

a. the greater pemoertian (a many headed figure representing a transcendental state of anger which a benevolent god may assume) is placed to the right.

b. the lesser pemoertian (with fewer heads, assumed by malevolent gods, demons etc.) is placed to the left.

c. the kepoeh tree *[4]) is placed to the left.

d. Sanghijang Toenggal (Tjintia, the parthenogenetic creator of all) is placed to the right.

*[1]) See bibliography.

*[2]) pemoengkah; noun derived from boengkah, to open up, hence the import, opening music, or prelude. It may have some reference to the opening of the box of puppets.

*[3]) Right and left, good and evil, white and black magically, play a great part in Balinese mysticism and superstition. In the wajang characters are thus classed, according to their alliance with good or evil.

*[4]) eriodendron anfractuosum, a large tree sacred to the goddess Doerga. Nearly every graveyard possesses one, and it is taboo to cut them down. In the wajang it is depicted filled with demons, evil birds and festooned with entrails. At the roots are bones and skulls. Scenically it establishes the graveyard or unholy ground, the haunts of demons and the goddess of death.

e. Sanghijang Siwa (Shiva, the chief god of the Balinese) is placed to the right.

f. Batara Doerga (the wife of Siwa in her destructive form) is placed to the left.

g. Toewalèn is placed to the right, on the cover of the kropak.

h. The kajon is placed in the centre.

5.— The rest of the puppets are then taken out, and set up, either to right of left.

6.— The centre of the screen is cleared.

7.— The kajon is taken up and flourished (mabadan kajon).

8.— The dalang chants the invocatory „Rahina tatas kamantian" to the music Alas Haroem (the scented forest). This text is a fragment from the Balinese version of the Bharata-Yoeddha, and is used for wajang parwa. For Ramayana Roendah is substituted.

•

The dalang now recites a stanza on the origin of the parwa (penjatjah parwa), and another stanza introducing the story about to be given (penjarita). The last stanzas to have a set place in the preliminaries are the pengalang, florid phrases which accompany the sembah, or bow with clasped hands, which a character must make in coming before his superior. Two forms are used, the pengalang ratoe, for nobles and princes, and the pengalang penasar, that of the servants or followers. The play now begins. The following compositions have their definite functions, but may occur any time during the play.

a. with text sung by the dalang;

Mèsem	for lamentation (narrow-eyed type; see note 12).
Bendoe semara	for lamentation (round-eyed type, demons).
Tjandih rebah	introducing demons.
Toendjang	„ „
Rebong	for love episodes.
Roendah	for beginning Ramayana; sometimes for demons.

b. instrumental music;

Batèl	for flights and warfare.
Angkat-angkatan	for exits, departures to war etc. Several versions exist, to fit the emotional key.
Lagoe Dèlem	for the appearance of Dèlem (?)
Taboeh gari	closing music; the audience knows the play is over.

Note 9.

It is unfortunate that Kats, in his book on the Javanese wajang koelit, should have chosen the kajon from the Balinese wajang set in the Batavia museum to photograph, in order to compare it with the Javanese kajon. This kajon is non-representative. Not only that, but its form and design is completely unfamiliar and mystifying to every dalang to whom I have shown the photograph. No relic of such a kajon has been found in even the oldest sets I have examined in South Bali. The shape is not the graceful oval of the true kajon, but is clumsy and awkward. The treatment of the foliage is not classical *[1]). At the base of the tree is found a bull and a lion, and beneath these, two entwined serpents (naga).

This photograph, cited from time to time by different authors, when referring to possible variations of the Javanese kajon, has proved mischievous and misleading, particularly when it has been used by Rassers to lend weight to his totem interpretation of the animals which are found in the Javanese kajon (Oorsprong v. h. Javaansche Tooneel, p. 422). The true Balinese kajon, as may be seen from the photograph in this study, is a pure, conventionalized tree, with a mountain symbol for base, whose foliage harbours neither bird nor beast. This tree design is the most highly developed of an innumerable variety of tree motifs, found over and over again in Bali, and which have a particular place in the design of the lamak, festival panels of woven yellow palm leaves with patterns cut from green palm leaves. Together with the wajang figures, this tree design in the kajon has undergone no significant modification, but remains essentially the same as it was at the time of the building of those

*[1]) The style, that is, the treatment of foliage, animals etc. is typical of North Bali, but the author does not believe the subject matter is. All is suspect these days, and has been for a long time, from North Bali, where everything in the way of art is non-typical of true Bali. It must be remembered that true Bali is South Bali as far as culture is concerned. The temples of North Bali reveal men on bicycles, aeroplanes, etc. The djanggèr dance includes high-heeled shoes and maquillage for the girls; the lègong dance is unfit to look at, and the dalangs had to be admonished for the corrupt way in which they performed wajang koelit. It stands to reason then, that this kajon coming from there, is a corruption. Even so, I remember showing the photograph of Kats to a prince from North Bali, and he too had never seen one like it.

temples in East Java which contain reliefs in the old w a j a n g form. It is not for me to attempt an ethnological interpretation of this figure. The k a j o n is an emblem whose significance and symbolism still await the real explanation.

Note 10.

I give a few examples of the p e r e t i t a l a d a l a n g. With the exception of Alas Haroem, they all vary greatly, as they exist in the memory only of the dalang. The general subject matter remains the same in the different versions but that is all.

1. M è s e m.

Sweet is the fragrance of the g a d o e n g flower, born on the breeze; sweet is the scent of the g a d o e n g and the m e n o e h flower. Through the open door appears a beautiful person, holding a child. The rain from the east falls upon them. With sorrow she weeps; like the lotus in the centre of the lake her sorrow wavers, stirred by pity. A golden tower is seen, lustrous bright, bejewelled at the peak and entwined with flowers. Through the open door a beautiful person appears. The body still remains but the soul has fled. The soul has gone elsewhere to seek sustenance, for it is overcome with sorrow and pity.

2. T o e n d j a n g.

Hoeloe-hoeloe boengbang pinoegel ginawé goentang; hoeniné aketekabeleng maka gamelaning boengboeng; bibi Rangda sira metoe pareng rowang mangigelang; I lelèngèh toemangala higelé anentenente (?); ring tjatoespata loemekas tjaloe boeka kèjok-kèjok; boengboeng goentang moeni ganting merigigih pada ngikikang.

Of thickest bamboo are the g o e n t a n g. „K e t e k b e l e n g" sounds the g a m e l a n b o e n g b o e n g. Mother R a n g d a comes forth with her dancing followers. I lelèngèh appears, dancing in turn. At the crossroads they all turn into chickens, crying „k è j o k-k è j o k". B o e n g b o e n g and g o e n t a n g sound loud and shrill, laughing and guffawing.

(The g a m e l a n b o e n g b o e n g is an almost obsolete village gamelan, consisting of thick bamboo tubes of different lengths, each held by a single person, and dropped in turn against a bamboo pole lying on the ground, and thus producing a crude sort of tune. The tone of each bamboo is hollow and macabre.

The g o e n t a n g is a small percussion instrument, a tube of bamboo with a snare, which is struck with a stick.)

3. S a s e n d o n A l a s H a r o e m.

(As Dr. Hooykaas has actually localised the text of Alas Haroem as the beginning of canto XXVI of the Bharata-Yoeddha, it is Dr. Gunning's edition and the translation of Dr. Poerbatjaraka and Dr. Hooykaas that is followed here.)

Rahina tatas kamantian; oemoening mredangga kala sangka, goernitatara, goemoeroeh ikang goebar bala, samoeha mangkat angoewoeh padasroe roemoehoen, para ratoe sampoen ahijas asalin, loemampah ahawan rataparamita, nrapati Joedistira, pramoeka Bimaséna, Nakoelardjoenagra loemoeroeg.

Thereupon day breaks. With a loud roar resound the drums, cymbals and conches. The war-cymbals clash, while the people assemble with loud cries. All set forth in procession; the princes have changed their raiment, and journey forth, seated in unsurpassed chariots; King Joedistira at the head; Bimaséna, Nakoela and Ardjoena advance, taking the lead.

Note 11.

The following recordings of music for g e n d è r w a j a n g have been made;

Odeon	A 204764a. . . .	Sekar Ginotan . . .	(A pendulous flower)
	„ b. . . .	Pemoengkah	
	A 204765a. . . .	Alas-Haroem. . . .	(The scented forest)
	„ b. . . .	Slèndero	
	A 204766a. . . .	Merak Ngilo. . . .	(The peacock spreads its tail)
	„ b. . . .	Batèl	(misnamed; should be Angkat-angkatan)
Beka	B 15629	Lagoe Tjoepak. . .	(Batèl type)

Note 12.

The principal characters may be divided into two types, the restrained and the unrestrained. The first, the superior type, is the controlled, circumspect one. His actions are concealed within himself, his strength lies in his reserve.

„Such is the content of the smile, which reveals not the heart; at the moment serenity may conceal a troubled mood. Still undetermined, he cares not to make clear his thoughts. His intention he will not quickly tell. . . . ." (d a d i a t a s e o e n d o e k s m i t a *[1]).

This type is denoted by the true oriental eye, selfcontained and unrevealing, which is depicted by means of a long, straight underline, and a gently curved upper one; (m a t a s o e p i t).

a



With this eye goes the „brave-serene" (g a-l a k - a m a n i s) voice.

The opposite type is represented by the open eye. At best he is frank, impulsive; at worst, uncontrolled and violent. His thoughts are betrayed, in spite of himself, by his openness. Although often endowed with fine qualities, he is, nevertheless, considered of a spiritually weaker, inferior mould. The „great" or deep voice (s o e a r a a g o n g, s o e. p e r e k a s a) is used for this type.

Demons and animals also possess this eye; (m a t a d e l i n g).

b



*[1]) One of the opening stanzas.

Bibliography.

DUTT, R. C., The Ramayana and the Mahabharata condensed into English verse. (Everyman's Library) London-New York n.d.

GORIS, DR. R., Bali's hoogtijden. (Tijdschr. v. Indische taal-, land- en volkenkunde, Dl. LXXIII (1933), p. 436 seq.)

GUNNING, DR. J. G. H., Bhārata-Yuddha, oud-Javaansch heldendicht, uitgegeven door... 's Gravenhage 1903.

HAZEU, G. A. J., Bijdrage tot de kennis van het Javaansche tooneel. Proefschrift Leiden 1897.

HOOYKAAS, DR. C., Proza en poëzie van Oud-Java. Groningen-Batavia C. 1933.

KATS, J., Het Javaansche tooneel. I. Wajang poerwa. (Uitg. v. d. Comm. v. d. Volkslectuur, Serie No. 387) Weltevreden 1923.

KUNST, J., en C. J. A. KUNST - VAN WELY, De toonkunst van Bali. [I]. Weltevreden 1925; II in: Tijdschr. v. Indische taal-, land- en volkenkunde, Dl. LXV (1925), p. 369 seq.

........, en R. MACHJAR KOESOEMADINATA, Een en ander over pélog en sléndro. (Tijdschr. v. Indische taal-, land- en volkenkunde, Dl. LXIX (1929), p. 320 seq.)

MCPHEE, COLIN, The „absolute" music of Bali. (Modern Music, Vol. 12 (1935), p. 165 seq.) New York City.

POERBATJARAKA, R. NG. [DR.], De Calon-Arang, inleiding, tekst en vertaling door ... (Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Ned. Indië, Dl 82 (1926), p. 110 seq.

............, en DR. C. HOOYKAAS, Bhārata-Yuddha. [Dutch translation]. (Djåwå, Jrg. 14 (1934), p. 1 seq.)

RASSERS, DR. W. H., Over den oorsprong van het Javaansche tooneel. (Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Ned. Indië, Dl. 88 (1931), p. 317 seq.)

............, Over den zin van het Javaansche drama. (Ibid. Dl. 81 (1925), p. 311 seq.)

STEIN CALLENFELS, DR. P. V. VAN, De Sudamala in de Hindu-Javaansche kunst. (Verhandelingen v. h. Kon. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., Dl. LXVI, 1) 's Hage-Batavia 1925.

DE BALISCHE WAJANG KOELIT EN ZIJN MUZIEK

door

COLIN McPHEE.

[Overzicht*]

Een Balische wajang-koelit-vertooning pleegt te geschieden in de open lucht; dat wil zeggen in den voorhof van een tempel of voorname huizing; of ook wel langs den weg, nabij den ingang tot het erf van den man die de voorstelling laat geven. Ze speelt zich af onder een verhoogde open loods, voor die gelegenheid opgericht. Tegen negen uur komen de toeschouwers samenstroomen. Er wordt gewoonlijk laat begonnen. Hoewel er geen gezette tijden van begin of einde zijn, en de dalang de lengte der vertooning regelt al naar de betaling, de wensch van den man die hem heeft gehuurd, en het enthousiasme van het publiek, kan men wel zeggen dat er meestal om elf uur 's nachts wordt begonnen en tot den dageraad doorgespeeld. Achter den dalang en de muzikanten gaat zitten alwie de glinstering van de poppen, en de manipulaties van den dalang liever ziet dan de abstractere versie op den ànderen kant van het scherm. Bali kent dus niet de, Javaansche, traditie, dat de mannen aan denzelfden kant als de dalang, maar de vrouwen, buitengesloten, aan de andere zij zitten, zoodat het scherm de seksen scheidt; waar Dr. Rassers gróóte beteekenis aan hecht.

De poppen, met uitzondering van die, gebruikt voor den Pandjicyclus, hebben niet de geestige en fantastische proporties der menschelijke lichamen die de Javaansche doen uitmunten, doch zijn forscher en manlijker naar stijl en teekening, evenals de Oostjavaansche tempelreliefs, van Tjandi Tégawangi of Panataran bijvoorbeeld.

De lakon's („lampahan") zijn meestal ontleend aan het Mahabharata (meer speciaal de Bharata-Yoeddha), of aan het Ramayana. Voor het Ramayana is een ander stel poppen noodig. Dus beperken veel dalang's zich tot den éénen, of den ànderen cyclus.

Er zijn echter ook een aantal lakon's, wier inhoud niet van hindoeschen oorsprong is. Eén groep, Pandji-mythen behelzende, hebben we reeds genoemd. Als regel laat de Baliër deze echter vertoonen door „gamboeh"-spelers, alle mànnen, wier, gestyleerde, bewegingen zeer den dans naderen. De dialoog hierbij wordt voorgedragen door een man die in den gamelan zit, en óók „dalang" heet.—

Zeer zeldzaam zijn ook vertooningen geworden van het echt inheemsche „Tjoepak"-verhaal. Behalve enkele speciale poppen ter verbeelding van de hoofdfiguren, worden er gewone wajang-„parwa"-poppen voor gebruikt. Een dier apàrte, een nar, is hier afgebeeld. (Foto I.) Zulke komische elementen hebben soms beweeglijke beenen, lippen of onderkaak †), met touwtjes die de bewegingen bewerkstelligen.

Hieronder moge het verhaal worden geresumeerd naar een lontar in het bezit van Dèwa Njoman Rai te Paliatan, onder toevoeging van zekere realistische trekjes ontleend aan een vertooning door een dalang uit Bongkasa, een „Tjoepak"-specialist. De gebruikelijke worsteling van helden en demonen dient in dit geval ter begeleiding van een ànderen vorm van den strijd tusschen goed en kwaad, belichaamd in twee broeders, hemelsbreed van karakter verschillende **).

[*) De Auteur dezer verhandeling kon zich niet zelf belasten met de vervaardiging van een overzicht in de Nederlandsche taal. Daarom heeft de Redactie van „Djåwå" den ondergeteekende die taak opgedragen, met toestemming van den Auteur. De verantwoordelijkheid voor eventueele misvattingen is dus op ondergeteekende komen te rusten. Daar de Heer McPhee tegenwoordig in de Vereenigde Staten verblijf houdt, was het helaas niet mogelijk hem bij ieder punt van twijfel nader te raadplegen.

Het tusschen vierkante haken geplaatste zijn toevoegsels van den ondergeteekende.

Om redenen van economie werden alle data van niet-„muzikalen" aard bijeen en voorop gezet.

J. S. Brandts Buys.]

[†) Wie onlangs, den 8sten Febr., in Sånå Boedåjå, het optreden heeft gadegeslagen van den wajang-gedognar Bantjak, weet dat ook de Javáánsche wajang-koelit poppen met beweeglijke onderkaak kent.

B. B.]

[**) Dit verhaal, ofschoon verscheiden alom bekende motieven bevattende, schijnt alszoodanig (totnutoe) niet op Java te zijn aangetroffen. De meeste overeenkomst vertoont het, blijkens een mededeeling van den Heer Dr. Th. Pigeaud, nog met een (niet uitgegeven) Tjerbonsch verhaal „Djaransari Djaranpoernama".

B. B.]

Tjoepak, de oudste, in wien de booze Kala gevaren is, blijkt lui, blufferig, gulzig en lafhartig. De jongste, Grantang, is edel en fijn van natuur, nèt en wijs en zedig van spraak, maar stèrk in het gevecht. De historie begint met een poets die Tjoepak zijn broeder speelt door hun vader en moeder tegen hem op te zetten. Ze slaan hem en jagen hem het huis uit, en hij ziet zich verplicht de wildernis in te trekken. Tjoepak begeleidt hem en zorgt voor een ruimen voorraad voedsel, maar laat die door Grantang dragen en speelt het klaar alles zelf op te slokken. Ze hebben allerlei ontmoetingen onderweg, waarbij Grantang telkens weer de spits moet afbijten en Tjoepak's hebberigheid en pochlust keer op keer blijken. Zoo komen ze eindelijk aan den kraton van Daha. De vorst vraagt hun zijn dochter op te sporen, die geroofd is door een reus, Limandaroe genaamd. Tjoepak zweert dat hij Limandaroe zal dooden, al was die nog zoo sterk, en de vorst belooft hem als loon de prinses en het koninkrijk indien hij slaagt. Grantang zegt ook zijn best te zullen doen maar kan niets beloven zoolang hij den reus niet heeft ontmoet.

Na een feest, waar Tjoepak onsmakelijke proeven van vraatzucht geeft, gaan ze opweg. Tjoepak loopt parmantig voorop, met Grantang, die weer de zware vracht rijst moet dragen, achter zich. Maar niet zoodra heeft Tjoepak de geweldige voetsporen van den reus gezien, of hij laat zijn broeder maar liever vooropgaan. Bij het verschijnen van den raksasa verbergt hij zich in een boom; Grantang mag alléén vechten. Deze, vlug als een vlinder, ontwijkt de slagen van den reus, en doodt hem. De prinses, Radèn Galoeh, is nu bevrijd en vat liefde op voor haar redder. Op weg naar huis, 's nachts in het bosch, terwijl de anderen slapen, zal Tjoepak de wacht houden. Maar er komt weer een reus die de prinses wil rooven, en Tjoepak is veel te bang om zich tegen hem te verzetten. Grantang snelt, zoodra hij ontwaakt is, den demon na, belemmerd door Tjoepak, die stuntelig achteraan komt, struikelend en vallend en erbarmelijk schreeuwt om hulp. Eindelijk vinden ze het hol van den reus op den bodem van een diepen put. Terwijl de roover slaapt daalt Grantang af langs een touw en bevrijdt de prinses ten tweeden male; door Tjoepak, die bibbert van angst, wordt ze opgehaald uit den put. Maar niet zoodra is ze boven of Tjoepak snijdt het touw af en Grantang zit in de val.

Hij slaagt erin ook dezen raksasa te dooden, en nadat hij van de beenderen van den reus een ladder gemaakt heeft, kan hij eindelijk uit den put klimmen. Maar hij is half verhongerd en zoo mager dat de menschen hem voor een kwaden geest houden en voor hem op den loop gaan. Eindelijk komt hij aan het paleis en roept den naam van zijn broeder Tjoepak.

Deze heeft zich intusschen als den redder van de prinses laten vieren en het rijk opgeeischt. In afwachting van het huwelijk kort hij zich den tijd met eten en drinken en het najagen van de jonge meisjes.

Bij het onverwachte opdagen van Grantang verloochent Tjoepak hem, laat hem afranselen, en in zee gooien. Maar een visscher haalt hem op met zijn net en hij brengt den man geluk aan, zoodat hij in de visschershut zorgzaam wordt verpleegd. Hier ontdekt de prinses hem tenlaatste; ze heeft de voltrekking van het huwelijk aldoor doen uitstellen. Nu weet ze van haar vader gedaan te krijgen, dat er een sajembara gehouden zal worden met haarzelf als prijs. Ze zendt aan Grantang een prachtig gewaad en krijgsrusting; hij komt in statie naar het hof gereden, verslaat Tjoepak en wint dus zelf Radèn Galoeh als bruid.

D i t p o p u l a i r v e r h a a l pleegt te worden v e r t o o n d m e t g r ó ó t e v e r v e. Tjoepak's schrokkerij en lafhartigheid vormen het onderwerp van de grolligste grappen.

Eindeloos is de reeks der spijzen die hij verslindt, en hij geeft daarbij aan zijn gulzige voldoening uiting door realistische boeren, en èrger! Zit hij in de benauwdheid, dan komt zijn innerlijke beroering maar àl te duidelijk aan het licht. Zijn erotische avonturen zijn ronduit scabreus en worden, tot bizonder vermaak van de kleine kinderen onder de toeschouwers, plastisch voorgesteld. Tafreelen als dat van den visscher in zijn schuit, die eerst allerlei raren rommel opdiept, om tenslotte Grantang op te halen, bewijzen een levendig gevoel voor het kluchtige.

Dit verhaal is wel bijzonder geschikt voor het idioom van den wajang koelit, zooals de Baliërs dien vertoonen. Er is een hemelsbreed verschil met de edele gebaren en daden der Hindoe-helden.

De, zeer talrijke, toeschouwers die een Tjoepakvertooning altijd trekt, hebben buitendien nog het, zeldzame, genoegen, dat de d i a l o o g g r o o t e n d e e l s B a l i s c h is.

Want de H i n d o e - h e l d e n en -heldinnen p l e g e n o u d - J a v a a n s c h te s p r e k e n en het publiek daar niets of weinig van te verstaan. Bij de klassieke stukken wacht het onder de lange redevoeringen der helden dus geduldig tot de „p e n a s a r" (p a n e k a w a n's, narren) een korte samenvatting, mèt commentaar, geven i n h e t B a l i s c h. Die geïmproviseerde commentaren, waar de dalang, goed thuis in de vertoonde historie, grooten-

deels zijn meerdere of mindere populariteit aan dankt, zijn vol van humor, een humor, geenszins vrij van sarcasme, noch ook van een zekere liederlijkheid. Onder *de* vier *volgelingen*, die zich *evenzeer* in hun element voelen *in de Hindoeverhalen als in de* zuiver *inheemsche*, blijkt Toealèn (of Malèn, de Javaansche Semar) de voornaamste en een bijzondere lieveling der Baliërs. Zijn machtige wapen is niets dan een nauwelijks vermomde phallus. Zijn makker, Wredah, wordt veelal als zijn zoon beschouwd. Hun triomf over de volgelingen van de tegenpartij, Dèlem en Sangoet (of Mangoet), vervult de luisteraars met voldoening. Toespelingen op locale actualiteiten worden in hun dialogen geenszins misplaatst geacht. Hun rol is altijd belangrijk, ja kan het eigenlijke onderwerp der vertooning overschaduwen.

Was er bij het Tjoepakspel geen twijfel of het mocht als een vermakelijkheid beschouwd worden, ook de meeste overige *wajang-koelit-vertooningen* zijn meer of min een *zuiver vermaak*, al spelen ze zich dan af na een huiselijken of religieuzen feestdag.

Ongetwijfeld *ritueel* van karakter is echter de *wajang lemah* (dag-wajang).

Maar eer we dézen in beschouwing nemen, moeten we éérst enkele *àndere*, [óók tot den *sacralen* sfeer behoorende], wajangspelen bespreken. Het eerste daarvan heeft weer een inheemsch verhaal tot inhoud, namelijk dat van *Tjalonarang*. De gebruikte poppen zijn weer de gewone der parwa-vertooningen vermeerderd met enkele aparte. (Zie foto H.) Dit spel, een geweldige *heksenhistorie* verbeeldende, vertoont een bizonder, een *sinister aspect* van den Balischen wajang. Men zou het een middel kunnen noemen, dat de onheilverwekkende machten om den tuin leidt, door een alshetware sympathetische magie. *Plaatsen* die algemeen in de reuk staan van vaak *bezocht* te worden *door geesten*, als de rand van de begraafplaats, het midden van een sawah enz., zijn bij voorkeur geschikt om er dit spel te doen vertoonen. *Vroeger vertoonde* men het geregeld op de *jaardagen* van de *begraafplaats* en van de *balé agoeng* van een dorp.

Lang niet iedere dalang durft het Tjalonarangspel vertoonen. Slechts met groote overredingskracht slaagde ik erin een dalang uit een dorp nabij mijn woonplaats, een ouden, Brahmaanschen priester, het spel te mijnent te doen opvoeren. Hij verklaarde, zelf gróóte vrees te koesteren voor de gevolgen zijner eigen vermogens, en hij wilde niet, dat zijn goede naam scha zou lijden door onheilen, die wellicht het dorp zouden treffen. Sommigen meenen, dat het dóél der vertooning is, een bewijs te leveren van de macht van den dalang. Vaak zou dit echter een rampzaligen nasleep hebben in den vorm van plotselinge sterfgevallen. Voor een Tjalonarang-vertooning moet de dalang namelijk ongemeene krachten bezitten en hij trekt daarmee alle *lèjak's* uit den omtrek aan, lieden van kwaden wille, die door zwarte magie en door de hulp van Tjalonarang de kunst verstaan zich te veranderen in dieren, vlammen of vreemde gedaanten. Waar in het verhaal de toovenares haar volgelingen opontbiedt, maakt de dalang het licht van de lamp donker, en wordt alles zeer onheilspellend. Nagenoeg in trance gilt hij met schrikwekkende intonaties: „Lèjak, lèjak!" Deze interruptie verbreidt ontsteltenis onder het, met stilzwijgen geslagen, publiek. Volgens Baliërs ziet men dan vaak de *heksen* van heinde en ver aanzweven in den vorm van flikkerende, blauwe vlammen.

Van het Tjalonarang-verhaal zijn er op Bali verschillende lezingen gangbaar. Voor het algemeene verloop kan men zich echter wel aan den tekst, uitgegeven door dr. Poerbåtjaråkå houden. Maar de Baliër schijnt niet te gelooven aan den dóód van de heksenmeesteres; en hij vreest nog altijd haar macht en haar verbintenis met de verschrikkelijke godin Doerga. De dalang breekt het verhaal danook steeds af, éér ze wordt gedood.

Het àndere wajangspel met een bijzondere beteekenis, waar we op doelden, komt te pas aan de *Soedamala*-ceremonie, die dienstig is om een kind, geboren op een der dagen van de, om de dertig weken weerkeerende, week *toempek wajang*, en dat dus bedreigd wordt door Kala, den Booze uit het Hindoepantheon, van den vloek te bevrijden. Het spel behelst de *geboorte van Kala* en de *instelling der ceremonie*; het houdt taboe-motieven in, waarschijnlijk veel ouder dan het Hindoeïsme hier te lande. Het verhaal *), dat we nu laten volgen, heeft weinig

[*) Over verwante, of analoge, Javaansche *roewat-* (d.i. verlossings-)lakon's zie men *J. Kats*, Het Javaansche tooneel (I), Weltevreden 1923, 172—177, (Lakon Poerwåkålå);

J. W. Van Dapperen, Het Tegalsche roewat, Djåwå XIV, 1934, 223—230, (Lakon Baṭara Kala);

L. Th. Mayer, Moerwan Kala, Weltevreden, Visser en Co., 1906. (Volgens den Heer van Dapperen, blz. 226, is dit boekje „ten rechte arbeid van Prof. Dr. G. A. J. *Hazeu*".);

Dr. Th. Pigeaud, Aanteekeningen betreffende den Javaanschen Oosthoek, T.schr. v. Ind. taal-, land- en volkenk., LXXII, 72—73. (Lakon Baṭara Kala).

B. B.]

uit te staan met de soedamala-legende, afgebeeld op de oude Hindoe-Javaansche tempelreliefs, en behandeld in het boek van Dr. Van Stein Callenfels.

Toen de mensch was geschapen, nam hij weldra toe in verstand. Maar hij was zedeloos en zijn handelingen waren den goden niet welgevallig. Batara Goeroe, ziende dat het gedrag der menschen niet anders dan dat der dieren was, trok zich in meditatie terug op den top van den berg Sangka Doeipa. Gedurende zijn tapa deed zich een slecht teeken voor; den god ontvloeide een groote, glanzende druppel zaad. Hierop riep hij de goden bijeen en sprak: „Ik heb U geroepen omdat er onheil is geschied. Wat mag dit teeken voorspellen?" De goden konden die vraag niet beantwoorden. Toen beval Batara Goeroe hun, met hun bogen en pijlen op het ding te schieten. En bij het eerste schot begon het te leven. Bij den tweeden pijl kreeg het armen en beenen. Bij den derden een hoofd. En zoo vervolgens een neus, gelaat, lichaam, borst en teeldeelen. Bij den negenden pijl stond het op en schreeuwde met een geweldige stem en zoo werd hij Kala genoemd. Maar hij hield niet op met schreeuwen, luidkeels om zijn vader en moeder roepende, want een ontembare honger vervulde hem. En Batara Goeroe, dat hoorend, trad naderbij en sprak: „O mijn kind Kala, zijt ge hongerig?" En Kala antwoordde: „Ja heer!" Daarop sprak zijn vader: „Daal dan neer op de aarde en zoek u voedsel. Zijn er lieden op weg te middernacht of -dag, ge moogt ze eten. En ook wie midden op den dag slaapt, of werkt, of bij zonsondergang, en wie het hout van een omgevallen boom gebruikt om er mee te bouwen." Toen vroeg Kala aan Goeroe verlof om te gaan, en vertrok. En talrijk waren de menschen die hij verslond. En zoo waren ze allen in de grootste verlegenheid: want ze wisten niet beter. En ze weenden en jammerden: „O machtige God, waarmee hebben wij ons vergrepen, en dit onheil over ons gebracht?" En Batara Goeroe hoorde hen en zag dat de menschen minderden in tal. Dus besteeg hij in menschengedaante zijn rijdier, den stier. En zijn gemalin, Batara Sri vergezelde hem. Zoo kwamen ze juist op het midden van den dag op aarde en ontmoetten Kala op hun weg. Dus dreigde Kala hen te verslinden, en om tijd te winnen gaf de man aan Kala een raadsel op, zeggende: „Wat is het, o Kala, dat acht voeten, vier armen, zes oogen, drie neuzen, twee horens, één staart, twee penes en één vulva heeft? Kunt ge dit beantwoorden vóór zonsondergang, dan zullen we ons overgeven aan u." Maar de zon ging onder en Kala had het raadsel niet opgelost, en de man zei triomfeerend: „Het antwoord is: Siwa, zijn vrouw en zijn stier. En nu is de zon onder en gij moogt ons niet verslinden, want nu zijn we niet op weg, midden op den dag!" Maar Kala antwoordde vol woede: „Daarom bekommer ik mij niet. Ik eet u toch op!" Maar plotseling was de man verdwenen, en in zijn plaats stond daar Batara Goeroe, schitterend en vonken schietende als een robijn. En Kala boog voor hem ter aarde en sprak: „Heer, vergeef mij, uw kind". En Batara Goeroe zeide: „Kala, van dezen dag af aan moogt ge de menschen, die midden op den dag onderweg zijn en die zingen, niet verslinden; en als ze rusten en gaan liggen maar ze slapen niet, dan moogt ge ze niet opeten, al gaat de zon onder". En zoo werden er nog meer bepalingen gemaakt om Kala te beletten verwoestingen aan te richten. Maar bemerkende dat Kala teleurgesteld was, voegde Batara Goeroe er aan toe, dat al wie onvoldoende offeranden bracht, óók verslonden mocht worden en voorts allen, geboren in de week wajang, de week waar Kala in was geschapen. En daarop verdween de god.

(Tot hier aan toe volgt de fabel van het spel zeker gewijd geschrift, de P o e r w a n b o e m i. Maar hier op dit punt wijkt ze af om over te springen naar een ander, de S o e n d a r i b o e n g k a):

Nu leefde er een brahmaan, wijd befaamd om zijn heiligheid en die een zoon had, geboren op een soekra toempek wajang (Vrijdag van de week wajang). Kala vindt dat een belangrijke prooi vanwege de kaste. Maar Soepradah vlucht en verbergt zich eerst in een hoop vuilnis, door iemand naar het midden van den weg geveegd. Kala ziet hem daar weer uit vluchten, vloekt de vuilnis en ieder die deze den weg op veegt, en zet de vervolging voort. Nu verbergt Soepradah zich in een omgewaaiden boom, en Kala, bij zijn zoeken daar ook belandende, zoodat Soepradah weer verder vlucht, vervloekt alle gevallen boomen; ze mogen alléén als brandhout gebruikt worden. (Herhaling van dat reeds eerder opgedoken verbodsmotief.) Daarop verbergt Soepradah zich in het open einde van een der bamboedraagslieten onder aan een lijkverbrandingstoren. Maar bij de nadering van Kala maakt hij dat hij wegkomt, van het eene in het andere gat van die draagbamboes springende, en ontkomt zijn vervolger weer, die nu alle bamboepalen verbiedt, niet precies bij een knoop afgehakt. Teneinde raad vlucht Soepradah een huis binnen, waar een wajangkoelit-voorstelling wordt gegeven, en verbergt zich in een der bamboeresonnators van een gendèr. Kala daagt op; maar hij wordt zoo

geboeid door de vertooning, dat hij zijn prooi vergeet. Na afloop van het spel komt hem die weer te binnen; Soepradah is echter lang ontvlucht. Verwoed, stort hij zich nu op de door den dalang gebrachte offers, maar daar ontbreekt niets aan. En zoo verklaart hij zich tenleste geslagen, en verkondigt, dat ieder, die in de week toempek wajang is geboren, den vloek afwenden kan door een wajangvertooning. De vader van Soepradah, dit hoorende, gaf onmiddellijk zoo'n wajangan, en daar Soepradah aldus „van den vloek bevrijd" was, werd het feest „soeda-mala" genoemd, en heette hij voortaan Sang So(e)da. —

Het was een Donderdag, Wrespati wajang, 11 Oct. 1934, dat ik zoo'n vertooning bijwoonde te Mas in het district Oeboed. Het spel voltrok zich in een hooge balé, een van de vele paviljoens binnen de wallen van een Balisch woonerf. De dalang, die van dat dorp, was een brahmaan. Het erf bleek overvol; niet alleen de familie, maar ook vele anderen waren tegenwoordig. Buiten de balé, vóór het scherm, waren uitgebreide offers aangerecht op een tijdelijk platform. Na afloop van de wajangvoorstelling, te ongeveer drie uur 's nachts, werden de poppen evenals gewoonlijk weggelegd, doch met uitzondering van den k a j o n, benevens T j i n t i a, (ook genaamd Sanghijang Toenggal), den parthenogenetischen schepper van alles, en verder S i w a, T o e a l è n en B i m a. (Dit is wederom een bewijs van de hooge positie, door den Baliër aan Toealèn toegekend. We zullen nog zien, dat hij óók een bijzondere plaats krijgt, wanneer de poppen uit de wajangkist worden genomen. Voorts is Toealèn een van het viertal goddelijke wezens, die de Baliër somtijds de S a n g h i j a n g T j a t o e r L o k a p a l a noemt.) Aan de vier genoemde poppen werden er vervolgens offers gebracht; terwijl de dalang bad nam hij ze een voor een, versierde ze met een bloem, en doopte hun handvat in wijwater.

Daarop daalde hij van het platform om, de n j o e d a m a l a c e r e m o n i e verrichtend, het kind van den vloek te bevrijden. Eerst werd er nu op den grond aan de booze geesten geofferd. Daarna sprak de dalang bij een, apart voor deze gelegenheid opgericht, altaar lange gebedsformules uit. Tenslotte werd het kind, dat al dien tijd door z'n moeder in de armen was gehouden, van zijn ceremonieele kleedij ontdaan en stond naakt op den grond en werd met vele kommen wijwater overgoten, dat het er van bibberde. Gedurende dit heele ritueel speelden de gendèr's een speciaal stuk muziek, de L a g o e S o e d a m a l a.

Thans komen we tot den ritueelen wajang par excellence, den dag-wajang, „w a j a n g l e m a h". Het is e e n v a n d e v e r p l i c h t e o f f e r s bij sommige religieuze ceremoniën en vindt dan plaats t e r w ij l d e p r i e s t e r o f f i c i e e r t; gewoonlijk tusschen vier en zes in den namiddag. Vereischt is zoo'n voorstelling bij zeer verschillende plechtigheden, alsdaarzijn het tandenvijlen, (m e p a n d a s), de wijding (m e l a s p a s i n) van een nieuw of zwaar gerepareerd tempel- of ander gebouw, de viering der jaar-dagen (o d a l a n) van de tempels, het zegenen van een kind door den priester, dat op een der eerste drie gedenkdagen zijner geboorte plaats vindt, die om de 210 dagen vallen, (o t a n). Voorts bij de lijkverbranding (n g a b è n), maar dan geschiedt het den dag, of een van de drie dagen tevóren. En er zijn talrijke andere plechtigheden, gecelebreerd bij onheilen voor de gemeenschap, of voor iemand bepaalds, die zulk een dag-voorstelling met zich brengen.

Die voorstellingen komen danook veel voor. Ik zag er op onderscheiden plaatsen; in het district Oeboed, in Tabanan, in Gianjar. Ik herinner het mij met zekerheid van het dorp Krambitan, bij een crematie; van Peliatan, waar de tegenwoordige perbekel van Peliatan in zijn huistempel (pameradjan) de plechtigheid vierde der wijding (m e l a s p a s i n) van nieuwe godenbeelden; eveneens te Peliatan bij de wijding van een vernieuwde balé-bandjar; en ter gelegenheid van crematies in het Gianjarsche en Badoengsche. (Etc., etc..) Dalang en muzikanten op de foto's van een wajang lemah zijn uit het dorp Bongkasi in het Mengwische.

Bij den dag-wajang wordt zoomin een lamp (d a m a r), als een scherm (k l i r) gebruikt. Het ontbrekende scherm wordt aangeduid door een streng van wit garen, ongeveer één voet hoog boven den pisangstam voor het vastzetten der poppen uitgespannen, tusschen twee d a (p) d a p - takken. (Zie foto F. Bedoelde boom, Erythrina subumbrans, wordt de heilige boom, k a j o e s a k t i genoemd. Zijn blaren hebben een afwerende uitwerking op heksen en booze geesten, naar we nog zullen zien. Ook was het, toen er nog vuur werd gemaakt door stokken tegen elkander te wrijven, alleen zijn hout dat daar met de bamboe voor werd gebruikt.)

Het spel voltrekt zich in deze gevallen op den grònd; en wel dicht bij de feestoffers. Er moeten bizondere offers, uitgebreider dan die bij gewone wajangvoorstellingen, worden gebracht, eer de dag-wajang kan beginnen. Publiek is er niet. Ik heb wel waargenomen, dat het spel in volledige duisternis vertoond werd, doordat de officieerende priester zoo

laat was gekomen. De stof moet ontleend zijn aan het Adi-parwa, het eerste, inleidende, der boeken van het Mahabharata, en het spel heeft géén dramatisch karakter maar meer de geaardheid van een gewoon verhaal, waarbij de poppen als illustratie dienen. Het is kenmerkend, dat de kajon, eens in den pisangstam gestoken, daar tot het éínd der voorstelling blijft.

Aangezien de wajang lemah déél uitmaakt van een door een priester voltrokken ritueel, is er niet de hóógste graad van dalangschap voor vereischt. Toch vooronderstelt ook het, gewonere, dalangschap van den djeroe dalang langdurige en uitgebreide studiën. Allereerst moet hij over kennis der litteratuur en dus van het oude Javaansch beschikken, en van de onderscheiden metrische vormen en de eischen hunner declamatie of gezongen voordracht. Daarbij moet zijn stem gevormd zijn om de onderscheiden karaktertypen en hun manier van spreken weer te geven. Hij moet dus beheerschen de „groote", diepe stem, (soeara ageng, s. perekasa), gebruikt voor het robuste of demonische type, dat als visueel karakterkenmerk het open, ronde oog heeft, (mata deling; ook dieren vertoonen dat oog). Maar even goed beschikt hij over de hooge stem (s. alit) der vrouwen; en over de fijne stem (s. aloes). En over de moedig-serene stem (s. galakamanis) der helden van het edel gereserveerde type; die met de smalle, geknepen oogen (mata soepit), en het beheerschte gemoed. Omtrent wie het in een der inleidingsstrophen van den dalang heet: „Aldus is de inhoud van den glimlach, die het hart niét onthult: op een oogenblik kan zijn kalmte een verontrust innerlijk verbergen".

Verder moet hij vooral philosophisch-religieuze kennis vergaren. Daartoe dient hij allereerst de voorschriften en leeringen te verstaan van een oud geschrift, de „Dharma Pawajangan": „de wetten van den wajang". Dit leert, wáár in het gééstelijk lichaam (sarira soeksema) van den dalang de onderscheiden constitueerende elementen van den wajang liggen: Het scherm ligt in het darmscheel; — het koord dat het scherm bevestigt, ligt in de pezen; — de posten waar dat koord aan vast wordt gebonden, liggen in de beenderen. — De lamp ligt in de oogkas; — de lampolie in het vet; — de lampewiek in het merg; — het vuur in den lever; — het opvlammende vuur in de longen; — de rook in de stem; — het gedoofde vuur in de gal. — De wajangkist ligt binnen de darmen; — de klophamer (tjepala) in de voet; — het handvat der poppen in de vingers. — De diepe stem neemt oorsprong uit den lever; — de moedig-serene stem uit de long; — de fijne stem uit de gal; — de hooge stem uit de gedachten, ingegeven door den liefdegod („tengahing hati Semara"). — Dèlem woont waar de long, — Wredah waar de nier, — Mangoet waar de gal(blaas), — Toealèn waar de lever hangt. — Het dalangschap zetelt in het binnenste der longen; — de heilige wajang in de longen; — de goenoengan wederom in het binnenste der longen; — het heilige geheugen in den lever; — de wajangpoppen der „rechtsche" (edele) groep in de gal, — die der „linksche" (demonische) groep, in den lever.

Elders in de Dharma Pawajangan is het scherm de hemel, — de aarde de pisangstam, — de lamp de zon. De god van den wajang is Iswara, wiens plaats het hart, wiens windstreek het Oosten, wiens kleur het witte, en wiens lettergreep de syllabe „mang" is, de essentie aller ingehaalde of uitgeademde klanken.

De volleerde, volkomen dalang, de mangkoe dalang, heeft in zijn géést Sanghijang Goeroe, in zijn tongwortel Sanghijang Saraswati, in zijn weerklinkende stem Sanghijang Kawiswara, (heerschende successievelijk over het gedachte, het gevormde, en het uitgesproken woord).

Velerlei regels leert de Dharma Pawajangan den dalang in acht nemen. Daaronder zijn er, ascetisch van strekking (tapa dalang). Eerst àlles van den wajang gròndig wetende, mag hij het hart eten van eenig levend dier. Bij zijn maaltijden moet hij naar het Nóórden, of naar het Oósten gekeerd zitten. Zoo ook bij het vertoonen van het wajangspel. Drinkende moet hij steeds „vier slokken in een adem" nemen, opdat zijn geheugen feilloos zij. Hij heeft speciale gebeden voor het baden, voor het tandenreinigen, voor het zich tooien met een bloem, voor het sirihkauwen. Gebedsformules om in veiligheid naar de plaats der voorstelling te komen en voor den terugweg. Hij mag niet met een willekeurigen voet de plaats van het spel betreden: „Laat hij voor de deur van wie hem ontboden heeft eerst stilstaan en vervolgens krachtig uitademen door zijn neus, en opletten uit welk neusgat de adem het sterkste is; indien uit het rechter neusgat dan moge zijn rechter voet voorgaan; indien uit het linker, dan de linker voet; indien uit beide neusgaten met een gelijke kracht, dan moet hij voortgaan met beide voeten tegelijk".

Ook voor het volbrèngen van zijn taak, voor de dáárbij noodzakelijke gebedsformules en offers bevat het boek de voorschriften. Op den

laatsten dag van de week toempek wajang moeten er speciale offers en gebeden gewijd worden door den dalang aan de wajangpoppen, en deze met heilig water worden besprenkeld. (Zoo heeft de Baliër dagen om bizondere offers, eens per jaar, te brengen voor verscheiden dingen, die een belangrijke rol in zijn leven spelen: de huisdieren, krissen, muziekinstrumenten, de cocospalmen enz.) — Er zijn gebeden en offers noodig als de poppen het huis van den dalang verlaten. — Er zijn aparte gebeden voor het teekenen van nieuwe poppen; voor hun wijding (m e l a s p a s i n w a j a n g).

De overige ritueele of sacrale handelingen, door den dalang te verrichten, kunnen het beste aangestipt worden in het verloop van een kort begrip van den gang van zaken bij gelegenheid eener wajangvoorstelling:

1. Een klein offer van bloemen en geld (t j a n a n g b o e r a t w a n g i, met 35 duiten) wordt op het deksel van den nog gesloten wajangkist geplaatst; twee wierookstokjes worden aangestoken en in de hand gehouden terwijl de dalang bidt tot de godheid, die zijn bescherming verleent aan het spel.

2. De dalang spreekt de tooverspreuken uit, die het slagen van de voorstelling verzekeren, enwel p e n g e g è r opdat hij een groot publiek van „vele mannen, vrouwen en tusschenvormen (bandji)" moge trekken; — p e n g a l o e p opdat zijn stem bekoren moge, — p e n g a d o e h opdat hij het publiek moge „vasthouden", het warm en enthousiast moge gestemd zijn; — p e n g i r o e t, opdat ieder toeschouwer, géén uitgezonderd, bekoord moge zijn.

Tot hier aan toe hebben de gendèr-wajangmuzikanten gespeeld wat ze maar wilden van het speciale repertoire van hun orkestje, mits het maar niet i n de eigenlijke wajangvoorstelling thuishoort. Bijvoorbeeld „Merak ngilo", dat er dus wèl bijwijze van kleine ouverture aan mag voorafgaan.

3. De dalang slaat met de palm van zijn hand drie maal op het deksel van de wajangkist. (N j e b a k k r o p a k.) Dit is het moment waarop de muzikanten de p e m o e n g k a h beginnen, de inleidings-, de openingsmuziek, (b o e n g k a h is: openen), een zeer lange compositie, die meer dan een uur duurt. Na een korte introductie valt de eerste klop van de tjempala, aller aandacht vragende. Van hier af aan is de muziek streng gebonden door de verschillende stadia van het openingsritueel. Maar die stadia hebben niet elk een van tevoren vaststaanden tijdsduur. Dit verklaart de vele muzikale episoden, uit motieven opgebouwd, die een onbepaald aantal keeren, al naar behoefte, herhaald worden. De muzikanten kennen het ritueel door-en-door en een scherpe slag van de tjempala vormt een leiteeken voor de veranderingen. — Na het njebak kropak opent de dalang de kist en legt het deksel rechts van zich.

4. Hij begint nu in een bepaalde orde de figuren uit de kist te nemen en wel alsvolgt: Den grooten p e m o e r t i a n, een veelhoofdige figuur, die een transcendentalen staat van toorn verbeeldt eener goedgunstige godheid, plaatst hij te rechter zijde, den kant van het heilzame. — Den kleinen pemoertian, met minder hoofden, den toornvorm van kwaadwillende godheden of demonen, links, aan den kant van het kwade. — Den kepoehboom links, vol met demonen, euvele vogels en darmfestoenen, met aan zijn voet doodsbeenderen; duidt bijwijze van decor een begraafplaats of andere ongure plaats aan, verblijf van de godin des doods. Ook in de werkelijkheid is „Eriodendron anfractuosum"*) aan Doerga gewijd. Het omhakken van dezen grooten boom, op haast ieder grafveld gevonden, is taboe. — Sanghijang Toenggal wordt rechts geplaatst. — Sanghijang Siwa, hoofdgod der Baliërs, rechts. — Batara Doerga, zijn gemalin in haar vernielenden vorm, links. — Toewalèn wordt rechts, op het deksel van de wajangkist, geplaatst. — De kajon wordt in het midden gezet.

5. De overige poppen worden al naar hun aard rechts of links geplaatst. Alle, behalve de demonen en dieren, moeten voltàllig opgesteld zijn, al zullen er mogelijk maar enkele gebruikt worden.

6. Het midden van het scherm wordt ledig gemaakt.

7. De kajon wordt opgenomen en gezwaaid, de dalang verricht er een reeks fantastische evoluties mee, laat hem snel om zijn as draaien, verdwijnen en wederverschijnen en rondtollen in rhythmische sympathie met de muziek. Van den anderen kant van het scherm gezien neemt die beweging het karakter aan van een mystieken dans. De dalang, meegesleept door het ritueel dat hij voltrekt, zwaait naarvoren en naarachter, en de accenten der muziek schijnen den kajon te drenken met een geheimzinnig leven. (M a b a d a n k a j o n.)

In het voorbijgaan moge hier nog een-en-ander over den k a j o n worden aangeteekend. De echte Balische kajon of kajonan, met zijn bevalligen ovaalvorm is zuiver een gestyleerde boom die zekere bergsymbolen, den Mahamèroe aanduidende, tot grondslag heeft en daarom ook wel g o e n o e n g a n heet. In tegenstelling met den Javaanschen kekajon herbergt hij vogels nòch ander gedierte. Zoo is hij tevens de hoogst ontwikkelde variant onder de ontelbare boommotieven, die men aldoor op Bali ontmoet en die bijvoorbeeld een bizondere plaats innemen op de l e m a k ' s, fees-

[*) Eer Bombax malabaricum, (de „randoe alas"); zie W.b. V a n d e r T u u k.
B. B.]

telijke sierpaneelen, gevlochten van gele palmbladstrooken met patronen van groen palmblad. Evenmin als de wajangpoppen hebben de gestyleerde boomen veranderingen van belang ondergaan sedert den tijd van de Oostjavaansche tempels, welke reliëfs in den ouden wajangvorm vertoonen.

Jammer genoeg is de kajon van het Balische wajangstel in het museum te Batavia, dien Kats ter vergelijking heeft laten fotografeeren in zijn boek over den Javaanschen wajang koelit, a-typisch. De vorm, die zoozeer van het typische slanke ovaal afwijkt, is onhandig en plomp. Aan den voet van den boom staan een stier en een leeuw; daaronder vindt men twee dooreengewonden naga's. Deze afbeelding heeft aanleiding tot dwaling gegeven. Zoo tracht Rassers er zijn interpretatie der dieren op den Javaanschen kekajon als totemdieren mee te steunen. Maar geen enkele Balische dalang wien ik de afbeelding heb laten zien, of hij vond die volmaakt òngewoon en misleidend, en in géén wajangstel dat ik heb onderzocht, ook niet in de oudste, heb ik een spoor van zulk een kajon aangetroffen. Weliswaar waren dat Zuid-Balische stellen, en is de stijl van den kajon bij Kats, gerekend naar de, ònklassieke, behandeling van het loover, de dieren enz., typisch Noord-Balisch. Maar zelfs dit in aanmerking genomen, blijft er alle reden tot verdenking. Oók een Nóórd-Balisch aristocraat wien ik de afbeelding voorlegde, had nóóit iets dergelijks gezien. *)

8. De dalang zingt de invocatie „Rahina tatas kamantian" op de muziek „Alas Haroem" („het geurende woud"). Men kan dien tekst vinden in de Bharata-Yoeddha, z. 26; vert. Poerbâtjarâkâ en Hooykaas, Dj. XIV, blz. 46, 47. Bij een Ramayana-lakon wordt in de plaats van dit openingszangstuk een ander, n.m. Roendah gezongen.

Arieus of recitativisch gezongen kleine stukken poëzie, mééstal met begeleiding van den gamelan maar soms ook ònbegeleid, worden hier-en-daar in den, overigens geïmproviseerden, tekst van het spel ingelascht om een bepaalde poëtische situatie te kenteekenen, of zekere stemming door de dichterlijke beelden op te wekken. Deze, peretitala genoemde, stukken zijn zeer fragmentarisch en vertoonen vaak maar weinig logischen samenhang, en hun oorsprong is veelal niet meer bekend.

9. De dalang reciteert nu een strophe over den oorsprong van de parwa: penjatjah parwa.

10. En voorts een strophe ter aankondiging van het verhaal dat vertoond zal worden, de penjarita.

11. De laatste strophen die een gezette plaats in de preliminairen van het spel hebben, zijn de pengalang, bloemrijke phrasen, die de sembah begeleiden van de optredende figuren voor hun meerderen. En wel de pengalang ratoe bij edele figuren, en de pengalang penasar bij de panekawan's.

Het spèl begint nu, en wij kunnen deze schematische samenvatting beëindigen met het opsommen van een aantal peretitala's van den dalang, en andere muziekstukken van den wajang-gamelan alléén, die wèl een bepaalde functie, maar niét een bepaalde pláâts hebben

(*) De Auteur duide het ten goede, zoo we hem eenigszins tegenspreken inzake den Balischen kekajon; (babat schijnt daar, blijkens een schrijven van den Heer Dr. R. Goris, de specifiekst Balische naam voor te zijn): Er komen onder de Nóórd-Balische kajon's toch vàker exemplaren voor met afwijkingen gelijk de door den Heer McPhee gewraakte, dan hij meende. De Heer Ir. J. L. Moens was zoo goed, ons mede te deelen, een van Noord-Bali afkomstig exemplaar te bezitten, met denzelfden vorm als het exemplaar in het boek van den Heer Kats; voorts staan er vogels op. Dat slangen niet tot Javáánsche goenoengan's beperkt zijn, was reeds uit het vriendelijk schrijven van Dr. Goris gebleken; hij kende ze van Oost-Lombоksche exemplaren. Het meeste en belangrijkste materiaal hebben we echter te danken aan de, nimmer vergeefs ingeroepen, welwillendheid van Dr. Th. Pigeaud. Onlangs Bali bezoekende, deed hij voor ons te Singaradja door teekenaars van de Kirtya vijf goenoengan's naschetsen.

Daarvan vertoonen er drie het door den Heer McPhee geëischte graciel ovaal zuiver (tot vrij zuiver). De twee andere exemplaren echter hebben 'n vorm, die al wel wonderlijk veel op den door onzen Auteur aangevochtene lijkt. Het eene is mogelijk zelfs nòg plomper; haast zuiver rechthoekig; (maar misschien heeft die teekenaar dat wat overdreven).

Onder de drie ovale laat er één inderdaad niets anders dan den gestyleerden boom boven de rots- of bergmotieven zien, en gehoorzaamt dus geheel aan de (meer speciaal Zuid-Balische?) normen van den Auteur. (Dit exemplaar is van Madé Bel.)

Maar het tweede, (van Madé Wira, Br. Blodpeken), heeft op de rotsen een leeuw en een stier staan; den laatste heraldisch links, (als tenminste de teekenaar niet den àchterkant heeft nageschetst).

En de derde, (van W. Mendra, Bratan) heeft onder (tusschen) de rotsen een expressieven, langtongigen monster- (Kala?)-kop (maar géén slangen); in het boomloover, te halverhoogte wederzijds, een vogeltje; terwijl de boom bekróónd wordt door een (vliegenden?) vogel met wijdgespreid gevederte, (évenals de kajon bij den Heer Kats).

De ééne, plompst, rechthoekige heeft óók zoo'n vogel in top; voorts onder de rotsen twee, gekroonde, slangen, maar géén monsterkop). (Exempl. óók van W. Mendra, Bratan.)

De àndere vertoont ook weer in den top dien vogel; (duidelijker vliegend dan bij het vorig exempl.); op de rotsen (links en rechts) een vogel, (haan?); tusschen de rotsen een, langgetongden, Kala(?)-kop; er ònder twee slangen. (De kop ontstaat niét door verstrengeling dier slangen. Trouwens bij den Heer Kats kunnen wij in de door hun warring ontstane figuur niet met zekerheid zulk een, tonglóózen, kop herkennen. Men vgl. het door hem, blz. 22, 23, geschrevene. Maar te òntkennen valt de móóglijkheid dier synthese óók niet. Een Javáánsche goenoengan in ons bezit althans, heeft, hoog in zijn centrum, een „monocle"-kop, duidelijk voortspruitende uit de staarten van twee naga's.)

Mogen we hier nog aanteekenen, dat, ná àftrek van àlles wat men in Noord-Balische kunst (en zede) als verbastering kan beschouwen, ze, vergeleken met de Zuid-Balische, een eigen stijl en geaardheid behouden blijft? Trouwens, naar alle waarschijnlijkheid wil de Auteur dit géénszins ontkennen!

B. B.

doch gebruikt worden waar het verloop van het verhaal dat noodig maakt.

a. Zangstukken :

M è s e m, gebruikt als klaagzang voor edele, spleetoogige figuren. De teksten der peretitala's *) zijn, met uitzondering van dien eenen reeds genoemden („Rahina tatas kamantian"), uiterst variabel; slechts de groote trekken keeren in de verschillende lezingen weer. Hier moge, vertaald, een vorm volgen van Mèsem : „Zoet is de geur van de gadoeng-bloem, gedragen op de bries ; zoet is de reuk van de gadoeng en de menoer. Door de open deur is een schoone gedaante zichtbaar, die een kind draagt. De regen uit het Oosten valt op hen neer. Van verdriet weent ze ; als de lotus midden in een meer beweegt haar verdriet, door medelijden in beroering gebracht. Een gouden toren vertoont zich, helder schitterend, vol juweelen aan zijn top, en met bloemen omwonden. Door de open deur is zichtbaar een schoone gedaante. Het lichaam is er nog maar de ziel is gevloden. De ziel is naar elders gevloden om steun, want verdriet en medelijden hebben haar overweldigd". — B e n d o e s e m a r a hoort bij de demonische, rondoogige figuren in situaties van droefenis. T j a n d i h r e b a h leidt demonen in. Zooöok T o e n d j a n g. Het laatste moge hier in een bepaalde lezing volgen : „Van de dikste bamboe zijn de goentang's. „Ketek-beleng" klinkt de gamelan boengboeng. Moeder Rangda nadert met haar dansende volgelingen. I Lelèngèh verschijnt, op zijn beurt dansende. Op de viersprongen veranderen ze allen in kuikens en roepen „kèjek-kèjek !" Boengboeng's en goentang's klinken luid en schril, lachende en grinnekend". — R o e n d a h, dat, naar we gezien hebben, Ramayana-vertooningen inleidt, kan soms ook voor demonen dienen. — R e b o n g dient voor liefdestafreelen.

b. Instrumentale muziek :

B a t è l begeleidt gevechten en vluchten. — De L a g o e D è l e m het optreden van Dèlem (?). — A n g k a t - a n g k a t a n dient om een vertrek, ten strijde of anderszins, te begeleiden. Er bestaan verschillende lezingen van om de vereischte stemming te kunnen treffen. — T a b o e h g a r i is de slotmuziek. Deze hoorend, weten de toeschouwers dat het spel is afgeloopen.

Ná het spel brengt de dalang nog enkele gebedsformules in praktijk, en wel: om figuren, die gedurende het gevecht zijn gedood, tot nieuw leven te roepen (p e n g o e r i p) ; èn voor het wegleggen van de hoofdfiguren, de narren, en de wapens.

Tot zoover de plichten van iederen dalang. Wat het volkomen dalangschap betreft, de bezitter hiervan, die a m a n g k o e d a l a n g heet, is capabel tot c e r e m o n i ë n, welke d e z i e l tegen booze krachten b e v e i l i g e n. Om dien staat, waarin hij dus priesterlijke macht uitoefent, te bereiken, moet hij door een hoogen, officieelen, priester, pedanda worden voorbereid. Hoewel het dalangschap niet tot bepaalde kasten beperkt is en zelfs een man uit de laagste kaste (djaba) door lange ervaring en nauwkeurige oefening een, onder de besten geteld, dalang kan worden, schijnt de a m a n g k o e d a l a n g van nature voort te komen uit de hoogste, de brahmanakaste, uit welks leden de hooge priesterschap bij uitsluiting wordt gekozen.

Als een dier zielsbevrijdende ceremoniën hebben we reeds leeren kennen het s o e d a - m a l a -spel en -ritueel. En zoo moet hij ook, door bepaalde riten, den doode beschermen op zijn t o c h t van het huis n a a r d e c r e m a t i e p l a a t s. Hij verblijft op den lijkverbrandingstoren van het oogenblik, dat het lichaam het huis verlaat, tot dat men het uit den toren naar den brandstapel brengt. Onder het spel van het wajangorkestje, dat aan den basis van den toren zit opgesteld, moet hij gebeden zeggen en offers strooien, bestaande uit rijst, gerooste blaren van den dapdap, en Chineesche duiten, en wel op bepaalde momenten van de processie, namelijk op plaatsen waar de weg in magisch opzicht een zwakke stee vertoont, de processie dus kwetsbaar is. Het orkestje moet daarbij op driesprongen, viersprongen of knikken in den weg, alsmede bij ravijnen, stroomen, of bruggen, R o e n d a h spelen. Bij het eerste opheffen van den toren (w a d a h): B a t è l. Aan de grens van het kerkhof: T o e n d j a n g. Wanneer de toren wordt neergezet: M è s e m. Op deze kwetsbare plaatsen, waar de booze geesten het sterkst zijn, en die offers onder de geesten gegooid worden, draaien tevens de

[*) Dezen technischen term ter aanduiding van hetgeen in den Javaanschen wajang s o e l o e k heet, hoorden we van een skr. woord p r a t i t ā l a afleiden, wat de naam van een bepaald oud (muzikaal ?) metrum schijnt te zijn. Maar de Heer Dr. P o e r b ā t j a r ā k ā, wien we om nadere inlichtingen verzochten, was zoo vriendelijk ons aan een andere, stellig juistere, verklaring te helpen : Het is verbasterd van het skr. p r t h w ī t a l a, den naam van een bekende skr. en oud-Jav. versmaat. Vgl. de lijst achter de Bhār.-Yoeddha-vertal., blz. 87 Dj. XIV, (waar de a kòrt zal zijn te lezen). De 26ste zang („Rahina tatas kamantian. . . ." enz.) staat overigens niet in haar. Hoe dus de naam van dit metrum, (letterlijk beduidt het woord: „aardoppervlakte") juist als algeméêne aanduiding der Balische soeloek's is komen te dienen, blijft nog onverklaard.

B. B.]

dragers, soms wel drie honderd man sterk, den wadah drie maal rond, onder groot geschreeuw, om de eventueele kwaadwillige geesten in den war te brengen. Is het lichaam uit den toren genomen, dan spreekt de dalang een slotgebed uit, en werpt de overblijvende rijst en munten weg.

*

De muziek die den wajang koelit begeleidt, is wellicht de hoogste, en zéker de sensitiefste muzikale uiting van Bali. Mag men de Balische wajangpoppen en den heelen stijl van het Balische wajang-koelit-spel minder geraffineerd vinden, dan ze bij de Javanen zijn, met de muziek staat het heel anders. Trouwens er is feitelijk geen vergelijking mogelijk daar het muzikale idioom hemelsbreed verschilt.

Er zal in het onderstaande alleen van de muziek voor de wajang parwa sprake zijn; die voor de Ramayana-lakon's blijve buiten beschouwing. Terwijl de eerstbedoelde muziek, wat het instrumentale element aangaat, uitsluitend uitgevoerd wordt door een viertal gendèrachtige instrumenten, worden daar voor het Ramayana gong, trommen en verder slagwerk aan toegevoegd. D.w.z. voor dit geval is het orkest gelijk aan dat van den Balischen wajang wong, die zijn onderwerpen uitsluitend uit den Ramayana-cyclus kiest. Bij dit menschentooneel heeft dat slagwerk wellicht goeden reden als middel ter regeling der quasi-danspassen. Bij wajang koelit schijnt het alleen maar nutteloos, en gehéél buiten evenredigheid met het miniatuurtooneel.

Overigens beschikt de dalang toch reeds over zijn tjempala om er den dialoog mee te interpuncteeren en onderstrepen. Dien houten klopper met zijn rechter voet vasthoudend, timmert hij daarmee tegen den lòs-zittenden zijwand van de wajangkist, en vooral in de oorlogs-tafreelen maken die vinnige staccato slagen een geweldig geraas: elke stoot of houw van de krijgers wordt er door geaccentueerd.

Wat den Tjalonarang- (en Pandji-)wajang betreft, daarbij blijft het orkestje van het origineele gamboeh-spel behouden, dus rebab, soeling, trommen en nog ander slagwerk.

De Balische gendèr wajang verschilt in constructieprincipe niet van de javaansche gendèrachtige instrumenten. Ook de manier van afdempen der tonen is dezelfde als die men van Java kent. Dáárdoor, en door het náklinken der kokerresonnators, klinkt het spel zoo volkómen legato. De náákt houten schijfkoppen der lichte slagstokken voegen daar een licht metalig slagaccent op iedere noot aan toe.

Het ensemble der vier gendèr's van een wajangorkestje heeft in zijn klankkleur iets, een vreemde schoonheid, die zich maar moeilijk met woorden laat weergeven. Dat timbre is zoet en toch scherp, zacht en toch metalig. Zoo past het wonderlijk bij hetgeen het spel te zien geeft. Het helder geteekende figuurwerk der muziek schijnt weerspiegeld in de kàntachtige ajoureering der poppen; en de heroïsche en minutieuze, nerveuze en dreigende gebaren die ze maken, worden op hun beurt weerkaatst door de sensitieve en vaag onheilspellende geaardheid van de muziek.

Dat zeer bijzondere klankkarakter is ongetwijfeld mede het gevolg van de eigenaardigheden der stemming van dit ensemble. De twee kléíne, de octaaf-instrumenten, verdubbelen weliswaar eenvoudig de partijen van de beide gróóte gendèr's, zoodat men ze wel weg kàn laten. Maar, al gebeurt dit vaak, dan is dat toch jammer, want het geheel wordt daardoor gedecideerd armer aan boventonen. De hoofdzaak ligt echter in de tweespaltigheid der stemming van ieder der paren gendèr's. Zoowel van het groote als van het kleine paar is het eene instrument, de pengisep (de slurper, snuiver), een weinig, maar duidelijk, immers bijna een kwart toon, hóóger gestemd dan het andere, de pengoembang (de gonzer, brommer; deze naam is, tenonrechte, wel opgevat als dien van het laagste octááf). Zulk een systematische vèrstemming moge een vreemde praktijk lijken, het resultaat is geen verwarring of wanluidendheid; integendeel verleent ze aan iederen door de instrumenten unisono aangeslagen toon een eigenaardig flikkerenden en doordringenden klank, vooral in het lage register. En dat de Baliërs acoustisch geraffineerde ooren hebben blijkt hieruit, dat ze als reden voor dit verschil in stemming opgeven de begeerte „het beven van den toon te bewerkstelligen". *)

(*) Het gebruiken der zwevingen tusschen de tonen van twee òngelijk gestemde toetsen, om a. h. w. één enkelen maar golvenden toon te krijgen, kent men op Java óók; n.l. van den „gong kemodong" der goede klenènganorkesten. Maar dat is nog wat ànders dan het toepassen zulker zwevingen in melodische of thematische lijnen.

De Heer Mr. Jb. Kunst (De Toonkunst van Bali I, 77) vermeldt een gebruiken in melodisch verband van de zwevingen tusschen telkens twee een ietwat onzuiver octááf verschillende slagketels zoowel voor Bali als voor Java, maar, als we de passage wèl lezen, alléén als iets uit het verléden.

Eigenlijk is het wel eenigszins wonderlijk, dat pas de Heer McPhee de opzettelijk verwekte zwevingen als een belangrijk aesthetisch element der huidige Balische muziek heeft onderkend, althans vermeld. Vermoedelijk is dit ook allerminst tot het wajangorkestje beperkt. De bezoekers der feestelijkheden bij

Vervolg zie bladz. 45.

Hoe is nu de toonschaal van de wajang-gendèr's? In tegenstelling met de groote meerderheid der Balische gamelan's (die pélogachtige schalen hebben), staat het wajangorkestje in sléndro; het is dus zuiver pentatonisch [zònder hemitonen]. Alle Balische pentatonische schalen gehoorzamen aan de formule: seconde, seconde, terts, seconde, [terts]. Voor de rest is het een kwestie van absolute en relatieve stemming. De schaal sub **1** ligt dus in de basale positie; zooöok de twééde sub **2**. De eerste sub **2**, en ook die sub **4** zijn te beschouwen als òmkeeringen. Een schaal in basale positie krijgt bij de Baliërs steeds de volgende successie van toonnamen: ding, dong, dèng, doeng, dang. De groote intervallen, (tertsen), liggen stééds tusschen de tonen dèng en doeng en tusschen dang en een eventueele hooge ding. Van de tien toetsen, (twee octaven), der wajang-gendèr's is de diepste een dong, fis, (men zie sub **4**). De bijbehoorende basale schaal is die sub **5**. Dat de Baliërs zelf de intervallen van sléndro beschouwen als ongelijk, kan men zien wanneer gendèr-wajang-muziek wordt getransponeerd naar een anderen [hemitonisch pentatonischen] gamelan. (De muziekvoorbeelden sub **6** en **6a** toonen aan, dat dan de sléndro-intervallen dèng-doeng en dang-ding werkelijk correspondeeren met de tertsen van de andere schaal.)

Kunst geeft in het tweede deel van zijn „De Toonkunst van Bali" negen verschillende wajang-gendèr-stemmingen. Jammer genoeg blijkt niet in hoeverre die minutieuze toonbepalingen bij gendèr's pengoembang of gendèr's pengisep behooren. Bovendien zijn de instrumenten maar al te vaak ontstemd. Zoo kan men feitelijk alléén van den pandé krawang, den maker en stemmer der metalen toetsen, de éigenlijk bedoelde stemming te weten komen. Maar dit neemt niet weg, dat ook bij Kunst de intervallen dèng-doeng en dang-ding er toe neigen, grooter dan de overige te zijn. En volgens mijn eigen ervaring bij het luisteren naar en bij het noteeren of transscribeeren voor de piano van wajang-muziek, is dat stééds het geval. Wèl kan de derde toets (doeng) zoo laag klinken, dat hij haast een ais wordt. (Zie sub **7**.) (De meeste muziekvoorbeelden in deze verhandeling zijn genoteerd naar het wajangorkestje uit Koeta in het Badoengsche, waarvan ook de Odéonplaten, — zie Note 11, — afkomstig zijn. Het op foto E afgebeelde orkestje is, als gezegd, uit Bongkasa in het Mengwische.)

Doch genoeg van stemmingen. Doel dezer beschouwingen is de wajang-muziek te bezien uit een oogpunt van kunst, haar techniek en constructie te onderzoeken, en enthousiasme te wekken voor deze uiting der Baliërs.

Enkele technische details dienen eerst te worden besproken. Hoewel wij de reeks van intervallen, gegeven sub **7a**, duidelijk hooren als terts, kwart, kwint en sext, moet een progressie als het voorbeeld sub **8** te zien geeft, en die door de onregelmatigheid der intervallen van de toonschaal er niet als een parallel van [homologe] intervallen uitziet, tòch als zoo'n parallel worden beschouwd, ontstaan doordat de onderste en de bovenste toon steeds door twee, overgeslagen, noten zijn gescheiden. Parallellen met déze spatie zijn almee het eerste waarnaar de Balische muziek grijpt wanneer ze een effect zoekt, dat van gewone evenwijdige octaven afwijkt. Evenmin als hier het verschil tusschen kwint en sext, worden de modificaties die door de onregelmatigheden van de toonschaal ontstaan in gefigureerde passages gelijk die sub **9**, gevoeld als schadende de gelijkheid naar zin en naar waarde van de òpgeschoven elementen.

Kwintachtige parallellen hebben, naar men sub **11** zien kan, gaarne een solitaire octaaf ten besluite. Veel zeldzamer zijn de kwartachtige parallellen, (factisch dus kwarten met een enkele terts er tusschen), die ontstaan wanneer de spatie steeds één (ontbrekende) trap van de toonschaal bedraagt. (Men zie sub **10**.) Toch kan men er faktisch gevallen van vinden in de figuratie van muziek voor gendèr's alléén, zonder zang. (Zie sub **30, 44, 45**.)

Van de melodische lijnen der Balische wajang-muziek kan men in het algeméén zeggen, dat deze stap na stap de trappen van de toonschaal, nu neer dan op, plegen te volgen. Van tijd tot tijd mogen er voorzichtig een of meer trappen worden overgeslagen, maar slechts zelden volgen er twee zulke sprongen op elkaar zònder dat daartusschen verscheidene geleidelijke stappen zijn gedaan. Dit is, naar men weet, een der eerste eischen ook van het klassieke Westersche contrapunt.

Vervolg van bladz. 44.
de opening van „Sânâ Boedâjâ" onlangs te Jogjâ, hebben, zij het dan allicht onbewust, het fraaie effect kunnen waarnemen aan het spel van den gamelan gong gebjar. Zijn twee slenṭemachtige cantusfirmus-instrumenten hadden onderling zoo'n verschil in stemming. En dat gaf aan de unisono door hen getrokken lijnen een merkwaardig bloeiende zangerigheid zònder dat ze er de wonderlijke heimelijkheid en haast transcendente klankintensiteit der Javaansche slenṭempartijen om verloren.

B. B.]

Voor het overige is er melodisch en in andere opzichten veel verschil tusschen de twee groote groepen waarin de wajang-muziek kan verdeeld worden. Het eerste type vertoonen de stukken die dienen als begeleiding bij den zang van den dalang in een aantal peretitala's. Dit eerste type, — andante, twéé-stemmig, en onregelmatig in den opbouw der phrasen, — is ònrhythmisch, archaisch en statisch.

De gecompliceerdere stalen van gendèr-wajang-spel, — het samenspel der twee groote gendèr's kan zoowel eenvoudige unisono-passages als uiterst gecompliceerde vierstemmige polyphonie te hooren geven, (de twee kleine verdubbelen dit alles in het octaaf), — zal men dus vinden in het àndere genre. Dit genre is compleet instrumentaal, begeleidt niet den zang van den dalang doch de dramatische handeling; het vertoont wèlomschreven, logische en vernuftige structuren, heeft een dynamisch en levendig karakter en toont er de kenteekenen van, dat het in den loop der tijden een aanmerkelijke ontwikkeling moet ondergaan hebben.

Van de constructiemiddelen of -materialen der wajang-muziek mogen er hier enkele belangrijke worden genoemd. De ngorèt is een reeks van vlugge, kleine noten, die een hóófdnoot voorafgaan, be-naderen, danwel versierend omschrijven. (Voorbeelden sub **12.**) Het is vaak moeilijk de grens te trekken, wáár de ngorèt ophoudt een accidentéél ornament te zijn, en een organiéke versiering wordt. Menige melodische lijn is niet anders dan het abstract resultaat der uitgebreide versiering van een essentieele noot of de doorgangsnoten tusschen ettelijke essentieele noten. Men zie het voorbeeld sub **13.** Het sub **25** genoteerde geeft een ander fráái voorbeeld.

De ngorèt speelt een zeer belangrijke partij in alle muziek van het langzame type en kan aan de contour der muziek een uiterst rusteloozen en nerveuzen aard geven.

Een karakteristieke bouwstof levert het staccato tremolo, dat, langzaam en pianissimo begonnen, plotseling in een crescendo uitbarst en naar de slotnoot jaagt. Alleen déze laat men rustig uitklinken (**14**).

Hier nauw aan verwant is het scherpe en onverhoedsche staccato, in de notaties gekenmerkt door een kruisje boven de noot, en zóó kort afgedempt, dat het practisch gesproken geen klank of toonhoogte heeft. Maar de kracht qua percussie van dit geluid maakt er een element van waarde voor rhythmisch gebruik van. Het dient om een vinnig accent op een zwak maatdeel te geven, om een phrase af te kappen, of om een slot te antecipeeren (**15**). Het kan ook een abrupte verandering in de dynamiek aankondigen of als aankondiging, antecipatie van een hoofdnoot der phrase dienen. (Zie sub **17** en **18**.) Door dit eigenaardige staccato te herhalen krijgt men een gerèkte aankondiging van een noot (**16**).

Alas Haroem (het geurende woud), de muziek die den éérsten zang van den dalang begeleidt, verdient het, als een uitstekend voorbeeld van het vrije, andante type wajang-muziek, ten volle, in zijn geheel geciteerd te worden. Structureel is het een reeks van lange, vrije phrases, elk tot een sluitpunt, cadence, leidende, en weerkeerend volgens een zeker constructieschema, patroon. De muziek wordt zeer vrij gespeeld, quasi recitativo, en praktisch zònder nuances. De stem van den dalang is slechts tennaastebij genoteerd, want ook hij draagt zijn partij met groote vrijheid voor. Het „patroon" wordt, met eventueele variaties, herhaald, tot de tekst van den dalang ten einde is. De coda, (in de tweede lezing ontbréékt die), dient als brug naar het volgende der inleidende stadia van de wajang-voorstelling, de penjatjah parwa, waarmede de dalang de hoofdfiguren aankondigt. (Men zie het 9de punt van het hiervóór geschetste schema op blz. 42.)

We hebben twéé lezingen van Alas Haroem gegeven, omdat die bij Balische muziek, evenzeer als in Balische beeldende kunst of dans, of gewoonten, ten zéérste kunnen verschillen. Trouwens, wie zou voor de wajang-muziek ànders verwacht hebben, waar ze in het gehéél niet schriftelijk wordt vastgelegd? Onze twee lezingen zijn respectievelijk afkomstig uit twee, ongeveer dertig paal van elkander afliggende dorpen, Bongkasa en Koeta. Pas de laatste tien jaar is het transport tusschen beide plaatsen gemakkelijker geworden. Voordien moet het verkeer praktisch te verwaarloozen zijn geweest. Voor menigeen uit het oudere geslacht is dertig paal op Bali nog altijd een gróóte afstand, die een gróót verschil in gewoonten en tradities met zich brengt. Bovendien hadden de musici in kwestie naar alle waarschijnlijkheid hun lezingen geleerd van twee leermeesters die hun eigen opleiding in nòg verder uiteenliggende plaatsen genoten hadden. De vergelijking der beide lezingen is dus wel zeer leerzaam. Wat ze gemeen hebben mag stellig als essentiéél worden beschouwd.

Aan het schema'tje op blz. 15 kan men zien dat het constructie-„patroon" der twee lezingen goed overeenstemt. Het te herhalen gedeelte bestaat uit de groep 3,6,7,2, (of, eenvoudiger, 3,4,5,2,).

We kunnen hier met geen mogelijkheid àl de

muziek weergeven die den dalang begeleidt.

Veel ervan is in den stijl van Alas Haroem. De sfeer blijft dezelfde, trots het verschil in de teksten, en alleen de stem van den dalang verandert, varieerend naar hoogteligging en klankkarakter. Maar R e b o n g, de muziek voor liefdestafreelen, verdient in ieder geval te worden geciteerd omdat de contour der phrasen aanmerkelijk afwijkt en de stem van den dalang nu, in zijn hooge ligging en verlokkende timbre, bevallig en bloeiend klinkt, — treffend contrast tot de hiëratische intonaties die ze in de eerdere voorbeelden bezigde. In Rebong kan ze de haar gegunde vrijheid gebruiken om de melodische ommelijn te borduren met vele versieringen, al naar gril en virtuositeit die den zanger ingeven.

Voor R e b o n g zie men sub **19** en voorts sub **44**, **45** en **46**. Om het stuk in zijn gehéél te hebben neme men eerst **19**, de p e n g a w a k, d. w. z. „het lichaam" van de compositie. Deze bestaat, naar men zien zal, uit twee onderscheiden phrasen, de eerste, herhaald met een afwijking in de zanglijn, en een tweede, óók herhaald, maar waar in de notatie de vocale lijn is achterwege gelaten. Deze hééle pengawak wordt nu zoo vaak gespeeld als noodig is. Wil men dóórgaan dan speelt men eerst de ònderlijn der 1ste helft van de 1ste phrase (dus de l. h. 1ste balk), en laat dan notaat **44** volgen, en dáárop de 1ste helft der 2de phrase van de pengawak, (dat is de 9de balk van **19** tot aan de komma), en vervolgens notaat **45**. Daarna keert men weer terug naar de 1ste helft der 1ste phrase (van **19**) plus zijn pendant, notaat **44**; enz., alsvoren. Wil men weer verder dan wordt **44** niet úítgespeeld: met zijn 3de maat wordt het tweede hóófddeel der compositie, de p e n g e t j è t *) of p e n i b a n, notaat **46**, geëntameerd; zijn „schakellid" correspondeert in de éérste genoteerde maat met de dèrde maat van **44**. Dat deel, in een sneller tempo staande, wordt via een plotseling accelerando bereikt. Het blijkt in dit geval een nieuwe variatie over de notenreeks cis, e, fis, e, cis, — de kiemcel van de hééle compositie.

Zoo is R e b o n g een goed voorbeeld van de meer uitgebreide c o m p o s i t i e s, i n v r ij e r e n v o r m, die uit verschillende, vaak onderling nauw verwante afdeelingen bestaan en o p g e b o u w d zijn d o o r m i d d e l van de vrije o n t w i k k e l i n g v a n e e n e n k e l i n t e r v a l of kort m o t i e f.

Voor we tot de analyse van het meer dynamische type van muziek overgaan, moge hier nog, als een laatste voorbeeld van het statische, de slotphrase van B e n d o e S e m a r a (**20**) worden genoemd. Ze heeft voor schrijver dezes een ongemeene bekoring. De lange, gewonden phrase rolt zich uit en rekt zich als de bevallige rank van een slingerplant.

Zulk een l e n t o als bijvoorbeeld de pengawak van R e b o n g, heeft in zijn volkomen onbewogenheid iets abstract en sober schoons. De haast liturgische slotvallen vormen nadrukkelijke rustpunten, en de vrije en stille manier waarop deze muziek wordt vertolkt schept een zoo volstrekt statische atmospheer, dat alle tijdsgevoel verloren gaat.

Het hééle R e b o n g echter, met zijn scherpgesneden vorm, is een compleet stuk p r o g r a m m a - m u z i e k in miniatuur, want, gebruikt bij liefdesscènes, volgt het die met verrukkelijke nauwkeurigheid. Gedurende de pengawak, waarin alleen de dalang aan het woord is, maakt de held de prinses met zachte liefkoozingen het hof. De aanwakkering van het minnevuur vindt een afspiegeling in de overgangsmuziek, en de pengetjèt met zijn levendige beweging en ironische syncopen strekt tot begeleiding van hetgeen vaak het logisch en natuurlijk gevolg is der voorafgaande teedere scènes. Dit is voor Toealèn het moment om, geïnspireerd door het voorbeeld van zijn meester, toenadering te zoeken tot de dienares (t j o n d o n g) van de vrouwelijke hoofdpersoon, en haar de duidelijkste bewijzen van zijn gemakkelijk ontvlambare passie te geven.

Om nu speciáál te spreken over h e t d y n a m i s c h e t y p e van muziek, dat, overvloeiend van vitaliteit, de scheppende verbeeldingskracht van den Balischen muzikant ten volle demonstreert, deze muziek stort zich uit in een snellen stroom v o l r h y t h m i s c h e v e r r a s s i n g e n. G e c o m p l i c e e r d e s y n c o p e n volgen in eindelooze variatie op elkaar, en het tempo vertoont een aldoor wisselenden polsslag door zijn onverhoedsche a c c e l e r a n d i en fijn afgemeten r a l l e n t a n d i. Er heerscht een groote bontheid van klank en kleur: al de toongradaties en al de mogelijkheden der instrumenten worden ten volle uitgebuit. Droge staccatopassages wisselen af met uitvoerige lyrische episoden, die in hun liquide legato van een onuitsprekelijke gratie zijn. De heele muziek is als een kristallen prisma dat om en om wentelt in het zonlicht, doorzichtig en flonkerend in regenboogtintige kleurschiftingen.

D e t w e e principale g e n d è r 's spelen niet langer unisono. E l k van hen heeft een

[*) Aldus het m. s.. De Heer K u n s t (I. 42 enz.) heeft pengètjèt.

B. B.]

eigen, individueele partij; maar die beide partijen zijn niet van elkander onafhankelijk, ze vullen elkaar aan, zóó dat ze tot een onscheidbare eenheid vergroeien. De muziek komt nu te bestaan uit een bas, opgebouwd door herhaling van een motief, òf een doorloopende melodische lijn vertoonende, met erbóven een accompagnement, dat om te hooren één stem, maar ook wel twééstemmig kan lijken. Notaat **21** is een typisch voorbeeld van zoo'n accompagnement dat, ofschoon uit twéé partijen, (die van de rechter handen der beide spelers), opgebouwd, niettemin als een ènkele stem klinkt. De baspartij wordt unisono door de beide spelers (met hun linkerhand) geslagen.

Waar het accompagnement wèrkelijk tweestemmig wordt, als in **22**, vertoont het gemeenlijk de intervallen van **8**. Maar de moderne praktijk staat ook het gebruik van de andere, nauwere reeks, dus die van **10** toe, gelijk we reeds aanstipten.

Wat de melodielijn betreft, niet steeds wordt die unisono door de twee instrumenten geslagen, doch vaak min-of-meer opgesplitst, tusschen de (linker handen van de) twee spelers verdeeld, gelijk men zien kan onder **23**. Klankrijker en wèrkelijk tweestemmig wordt de melodie in **24**. De incidenteele tertsen, kwarten of kwinten hier, zijn er het gevolg van, dat ieder der twee spelers een principale noot benadert van den anderen kant. Vormen van melodischen opsmuk als **24a** te zien geeft, worden vaak sámen, op één-en-hetzelfde oogenblik gebruikt. Voorbeelden vindt men sub **25** in maat 4, 6, 8, 10 enz..

Het laatstbedoelde muziekstuk, Pemoengkah, heeft bóven de melodielijn een begeleiding van een allereenvoudigsten vorm. Maar toch beduidt de manier waarop de noot van den eenen, en die van den anderen speler tusschen elkander ingrijpen, de kiem eener mogelijke ontwikkeling waarvan de vruchten in veel der muziekfragmenten, door ons genoteerd, zijn aan te treffen.

Door een vernuftig in-een-grijpen, door curieuze vertandingen en zwaluwstaarten van de twee partijen, worden dan gecompliceerde polyrhythmische passages uitgevoerd alsof één enkel instrument ze speelde; en dat met een ongelooflijke gladheid en vaart. De twee stemmen ontmoeten elkaar, en wenden zich van elkander af, ondervangen elkander in onuitputtelijke variatie. Zoo wordt er een eindeloos aantal patronen van accompagnement gebruikt, die soms den omtrek van de melodielijn volgen, maar soms ook gefixeerd worden tot een soort van ostinato.

De sub **26** gegeven voorbeelden laten verschillende gevallen zien, dat de melodienoot óók, [alshetware versterkende], opduikt, hetzij in de onderste begeleidingsstem, hetzij in de bovenste. Speciaal **26c** is nog de aandacht waard om de zorgvuldige manier waarop het accompagnement de dalende melodielijn volgt, en bij het naderen van den slotval zich in een enkele lijn oplost.

Onder **27** geven we gevallen waarin de begeleiding zich meer vrijheid ten opzichte van de baslijn voorbehoudt. Soms, zie **28**, verschuift het centrum van belangstelling naar het accompagnement, dat zich ontwikkelt tot een melodische lijn met éígen richting. Weer een andere constellatie vertoont **29** met zijn ostinato in de hoogte, en een melodielijn in de bas, heenen-weer bewegend over twéé steunnoten, fis en b.

Het is onmogelijk, meer te doen dan eenen-ander van de overweldigende rijkdom der versieringen dezer muziek aan te stippen: Elk district, ja elk groepje van muzikanten heeft zijn eigen stijl, zijn geliefkoosde technische methoden, waarin zich de persoonlijkheid en de smaak van leermeester en muzikanten afspiegelen. En, al luisterend naar de muziek in dorp na dorp, voelt men bij die oneindige wisselvalligheid der melodieën en der begeleidingspatronen, een verwondering die tot bewondering groeit. Zonder de instrumenten is het niet wel mogelijk, de tooverachtige teederheid van zulke klankbeelden gehéél te doen beseffen. Maar niettemin, hoe eenvoudig, en hoe verrassend Debussijnsch zijn figuraties gelijk die sub **30**!

Wie de bronnen van leven en kracht van zulke begeleidingen ontdekken wil, zal goed doen de twee samenspelende partijen uiteen te nemen, en na te zien, welk een machtige vitaliteit van rhythme ieder op zichzelf bezit; hij zal dan bevinden, dat die vitale intensiteit voortvloeit uit een essentieel syncopisch pulseeren der rhythmen. Al kan het vaak schijnen, dat ze elkander negeeren, men heeft gezien, dat ze in werkelijkheid wederzijds afhankelijk zijn van elkaar: de, eer op het gevoel dan voorbedachtelijk aangebrachte, syncopen zijn zoo geschapen, dat ze een dóórloopend notenpatroon vormen. De souplesse van de weergave wordt gewaarborgd door van tijd tot tijd de twee stemmen op hetzelfde tijdsdeel te laten samenvallen, zij het in een prime, zij het in een kwint of sext. Die twee intervallen roepen dan een spitsvondig, fijn tegenrhythme in het leven, dat geen nadruk krijgt maar duidelijk spreekt door hun betrekkelijk sterkeren weerklank. **31** is een schematische voorstelling van enkele zulker tegenrhythmen, die men kan aantreffen in eerder

gegeven muziekcitaten *). Soms, in **32** bijvoorbeeld, kan dat verholen rhythme zoo sterk zijn ontwikkeld, dat het de muziek behéérscht.

Kunnen de passages in kwinten, waar dan automatisch van tijd tot tijd een sext tusschen raakt, gespeeld door béíde instrumenten, snijdend genoeg klinken, (voorbeelden sub **33** en **34**; men vgl. ook **11**), merkwaardige samenklanken ontstaan wanneer boven op een kwint (of sext) een tweede kwint wordt gestapeld, gelijk veel voorkomt, (voorbeeld **35**). Merkwaardiger nog is het effect wanneer de, ieder in parallelle kwinten spelende, twee instrumenten, zich van elkander onafhankelijk makend, ten opzichte van elkaar in tegenbeweging treden. Toch is **36** met zijn curieuze seconden feitelijk niet anders dan de oppositioneele beweging uit **24a**, tot een extreem gevoerd.

Wezenlijker, verbeeldingrijker, blijkt de onderlinge vrijheid der stemmen in de voorbeelden sub **37**. De polyphonie heeft een ongedwongen bevalligheid en een rijk geschakeerde vervlochtenheid, die te verrassender is voor wie de moeite neemt te bedenken, dat zulke passages niet zijn ontworpen door een geest, doorkneed in het contrapunt, doch spontaan geboren bij gelegenheid van een repetitie, onder het zoeken naar een nieuwe lezing of variatie. Zulke frissche, spontane varianten worden bij het gemeenschappelijk oefenen gewoonlijk ontworpen door een bepáálden muzikant, den aesthetischen leider van het viertal. Ze worden gestudeerd tot ze „er in zitten", en door de kleine instrumenten verdubbeld in het octaaf. Ik heb herhááldelijk van Balische musici, die wisten wat ze zeiden, vernomen, dat een volstrekt identieke octaafverdubbeling het ideaal is. Dat blijkt trouwens afdoende uit de helderheid van het spel eener, ook in dit opzicht goed ingespeelde groep, en het verwarde bij nonchalant spel; de Baliërs zijn wat dat betreft zeer kritisch. Nieuwe vondsten als hooger bedoeld blijven in gebruik tot ze, òf opzettelijk door wat anders worden vervangen, òf eenvoudig worden vergeten. Hoe talloos moeten zulke inspiraties zijn, nu van den eenen, dan van den anderen muzikant of groep, die, nauwelijks gerezen weer ondergaan in den altijd wisselenden, nimmer vastgelegden stroom der Balische muziek.

Eenzelfde muziekstuk kan in een andere lezing een geheel nieuw aspect aannemen. Zoo zal men in **38** met zijn om-en-om vallen der tonen van de twee aparte stemmen, die samensmelten tot een enkele melodielijn, wellicht op den eersten blik niet een, ingenieuzen, variant van **25** (zie maat 18 tot 25) herkennen. De heele episode werd op diezelfde manier uitgewerkt. Gecompliceerder voorbeelden van dat sámen aan de melodie spelen der twee linker handen, geeft **39** en **39a**.

Eer we iets zeggen over den architectonischen bouw, den vorm dezer muziek, dienen we e.e.a. aan te stippen over den tonaal melodischen opbouw. We kunnen in de sléndrotoonschaal vijf tonale centra onderscheiden. (Natuurlijk doen de Baliërs dat níét, althans niet bewust.) Die centra, modi, ieder viertonig, hebben hun resp. zwaartepunt, hun z.g. tonica, in hun láágsten toon. (Elke toon kan dus op zijn beurt als melodische tonica fungeeren.) De derde toon van onder af in ieder reeksje (zie **40**), die daar een „kwart" mee vormt, is het secundaire zwaartepunt. De hoogste modus is eenigszins onregelmatig, met het secundaire zwaartepunt op „terts"-afstand.

Ieder motief in een bepaalden modus, kan zonder verandering van zijn context naar een anderen modus overgebracht worden. Zoo hebben in **41** al de vijf groepjes eenzelfde waarde.

De eerste twee modi worden het vaakst gebruikt en vormen den grondslag van het grootste aantal composities. De volgende twee worden niet zoo dikwijls aangetroffen, en dat een melodie in den hoogsten staat is een zeldzaamheid, hoewel deze voor het overige juist zoo wordt behandeld als de andere.

Kortere composities bestaan gemeenlijk uit een gedeelte in den eersten modus met daarna zijn transpositie in den tweeden. Vervolgens zakt de melodie af naar het eerste niveau, om later nógmaals naar het tweede te rijzen. Zoo worden die twee tonaliteiten alshetware tegen elkander uitgespeeld, waarbij iedere transpositie nieuwe variatie in het figuurwerk meebrengt. Sluiten doet een stuk bijna altijd op den begintoon.

Voorbeelden ter adstructie van het hier opgemerkte vindt men sub **42**.

In **43** is de positie gecompliceerder dan gewoonlijk. Immers in de gewone gevallen liggen er boven de, min-of-meer melodische, baslijn alleen begeleidingsfiguren, die overigens belangrijk genoeg zijn. Want door zijn wisselende variaties geeft dit figuurwerk telkens nieuwe aspecten aan die baslijn en zoodoende vorm en leven aan het geheel dezer muziek. In de Lagoe Dèlem echter vindt men boven die eenvoudige, in de laagste twee tonaliteiten liggende, grondlijn, een werkelijk

[*) De cliché is niet ideaal. In het eerste voorbeeld moet de laatste noot van iedere halve maat een stip hebben. In het derde voorbeeld heeft de eerste noot een stip.

B. B.]

breede melodie. [Deze verdient wel, door den Lezer nog nader onderzocht te worden tenopzichte van haar eigen tonale kwaliteiten.]

Wat nu de architectonische constructie betreft, **42** en **43** bewijzen duidelijk, dat de typische structuur dezer groep die met een ostinato is. Toch leidt de „koppige" herhaling van zulke in wezen eenvoudige basmotieven nooit tot eentonigheid. Hun syncopische rhythmiek en expressieve phraseering verleenen hun een rustelooze, nooit verflauwende energie. En daarbij komt dan de, reeds vermelde, levendige veelvormigheid der discant begeleiding.

Wijdere architectonische vormen, opgebouwd uit een aantal, onderling verbonden en verwante, deelen hebben we al vermeld bij de bespreking van Rebong.

Ook bestaan er nog composities, geconstrueerd door van de beginphrase een reeks variaties te geven. Vervolgens wordt die groep van variaties één of twéé trappen hooger gelegd, ze bijna noot voor noot transponeerende. Daar het verschil in ligging en in intervalverhoudingen het, herhaalde, patroon dier variatiereeks van kleur doet veranderen, is het resultaat een (ons althans) werkelijk voldoening schenkende vorm. Een mooi voorbeeld van een compositie in rondovorm is het, reeds genoemde, Merak ngilo, (vastgelegd door „Odeon", zie Note 11).

Van de gróóte inleidingsmuziek eener wajangvertooning, de, ook al vermelde, pemoengkah, (zie in het schematische overzicht van een wajang-voorstelling het 3de volgnummer), valt er nauwelijks een indruk te geven door wóórden; men zou de hééle muziek moeten afdrukken. Alleen kan men zeggen, dat ze bestaat uit een reeks van, ieder op zich zelf complete, episoden. Ostinato's, lange lyrische gedeelten, variaties en uitgewerkte vormen van herhaaldelijk wéérkeerende motieven, uitvoerige transposities, al deze elementen worden ten volle gebruikt, maar het verband zou men alleen door véél muziekcitaten kunnen duidelijk maken. Voor het slotdeel van de pemoengkah (zie ook Note 11) vergelijke men het notaat **25**. In het eind leidt deze muziek naar het motief **15a**, dat de verschijning van den kajon aankondigt. Zeer in den breede uitgewerkt, komt de muziek ten laatste tot een abrupt halt. En daarmee is men toe aan Alas Haroem (zie Note 11); de muziek van de peretitala volgt. Hierna is de voornaamste muziek van het spel voorbij; van nu af aan is de muziek zuiver incidenteel en begeleidt tafreelen van oorlog, vlucht, weeklacht, sterfgevallen; of de vlammen, de stormen en watervloeden, uitgebeeld door den kajon.

Angkat-angkatan, (gebruikt voor het uittrekken van een leger, — angkatan beteekent: troepen op expeditie), en Batèl, (ten gebruike bij gevechten, — naar mijn beste weten beteekent het woord zooveel als agitato), hooren tot het ostinato type van muziek, dat al naar behoefte, even goed een minuut kan duren als vijf. Alle Balische dramamuziek heeft een of anderen vorm van Batèl. Men zie voor Batèl het notaat **47**. —

De vele details van muziek, in de voorenstaande studie gegeven, spreken een duidelijke taal als bewijs van een in de hoogste mate geraffineerd vakmanschap. Volkskunst is een te onflatteuze term om hem toe te passen op die muziek. Deze Balische muziek is òn-lyrisch, wars van gevoelsvertolking, ze vormt een gecompliceerde antithese tot de onmiddellijkheid en simpelheid, waar men bij volksmuziek aan pleegt te denken. En juist in haar abstracte formalisme ligt zooveel van haar schoonheid. Met vijf noten is hier een heele wereld van tonen geschapen; een kleine wereld wel-iswaar, maar rijk in mogelijkheden; en men ziet die overal verwezenlijkt. De schaarstonigheid die scheen te dreigen door de beperktheid van de toonschaal, wordt verholpen, voorkomen door de uiterst levenskrachtige rhythmiek waar deze muziek geheel van doordrongen is, een primitieve en vroolijke levenskracht, het krachtigst tot uiting komend in het tromspel der Baliërs. En dit primitieve geweld vereénigd met gecultiveerd raffinement, schenken aan de Balische muziek een groot deel van haar frissche distinctie.

Het gendèr-wajang-orkestje is maar één van de, mogelijk wel twáálf, verschillende gamelantypes die het huidige Bali kent; elk met een heel aparte combinatie van instrumenten en muziekidioom. Waar ter wereld bestaat er op een zóó klein gebied een zóó rijke muziek, als op dit kleine eiland, vól van menschen die haar vurig beminnen?



Djogèd.



Gong gĕbjar.

BERICHT ÜBER DEN ZUSTAND VON TANZ UND MUSIK IN DER NĔGARA GIANJAR *)

von

WALTER SPIES.

Schon seit jeher galt die Nĕgara Gianjar als Zentrum der Musik und Tanzkunst. In den vielen mehr oder weniger reichen Poeris dieser Nĕgara fanden die zahlreichen Musik- und Tanz-Vereinigungen Gelegenheit ihre besten Leistungen zu entfalten. Den hohen Ruf, besonders für die Tanzkunst, hat das Gianjarsche bis in die neueste Zeit behalten. Noch heute spielen die Poeris eine grosse Rolle im Kunstleben Balis. Bei allen grösseren Familienfesten und besonders bei Leichenverbrennungen finden verschiedenartige Aufführungen statt, die meist mehr oder weniger als Poeri-Dienstpflicht beschaut werden. Einige der Musik- und Tanzvereinigungen werden von den Poeris unterhalten und bekommen Geschenke in Form von Instrumenten oder neuen Kostümen, zuweilen wohl auch Geld.

TANZ.

In Gianjar wird vielleicht mehr als in anderen Gegenden Balis an der alten Tradition festgehalten. Die Tanzschulen in Soekawati, Batoean, Singapadoe, Batoeboelan, Tĕgaltamoe geniessen hohes Ansehen und man schickt aus den entlegendsten Dörfern (sogar von Nord-Bali, Karangasĕm und Djĕmbrana) Schüler zur Ausbildung dorthin. Der lebensfreudige und temperamentvolle Balier unterwirft sich zwar den traditionellen Gesetzen der Musik und des Tanzes, erlaubt sich jedoch kleine individuelle Freiheiten, die im Laufe der Zeit zu neuer Stilbildung führen. Auf diese Weise haben sich in den verschiedenen Gegenden, ja selbst in nahe gelegenen Dörfern desselben Distrikts ganz voneinander abweichende Tanzstile entwickelt. Auch die Tänze als Ganzes haben sich während der letzten Jahrzehnte merklich verändert.

Ardja, früher vermutlich nur ein Sangspiel ohne Gamĕlan, ausschlieslich von Jünglingen oder Männern aufgeführt, hat sich inzwischen so wesentlich verändert, dass kaum noch etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen ist. Die meisten Rollen, selbst die der Männer, werden heute durch Mädchen ausgeführt und auch die Gesänge selbst haben sich sehr verändert. Ein primitiver Gamĕlan mit Rĕbab, Soeling, einigen Goentangs, Kĕndangs und dem Tĕrbang dient heute zur Begleitung.

Baris, ursprünglich nur ein zeremonieller Kriegstanz, (Baris Gdé, Pĕrsi, Toembak, Gajong, Dapdap etc.), wie man ihn noch an einigen Orten, besonders in der Berggegend antrifft, bei Erntefesten und Leichenverbrennungen aufgeführt, hat sich zu einem vollständigen Tanzspiel entwickelt, meist mit einer Erzählung aus einem der Hindu Epen. In der letzten Zeit, ganz im Gegensatz zu früher, hört man sogar die Hauptpersonen darin sprechen. Man bezieht auch einige Frauenrollen mit hinein durch Légongs oder irgendwelchen Tänzerinnen besetzt.

Djangèr, ganz plötzlich etwa vor zehn Jahren entstanden, basiert auf Sanghyang-Gesängen und sehr alten einheimischen Tanzbewegungen. Erst wurde er nur durch Jünglinge aufgeführt, später kamen Mädchen dazu und endlich wurde er mit einem Ardja-Spiel vereint, worin dem eigentlichen Djangèr nur noch eine kleine vorspielartige Rolle

*) Geschreven voor de *Memorie van Overgave* van den Controleur *H. K. Jacobs.*

zukam. Djangèr-Vereinigungen schossen überall wie Pilze aus der Erde, in jedem Dorf besass man drei oder vier Sĕkaha's (Klubs); aber ebenso unvermittelt wie sie aufgekommen, sind sie auch wieder verschwunden. Heute findet man vielleicht in ganz Bali nur noch ein halbes Dutzend Djangèr-Truppen und auch diese werden mehr oder weiniger künstlich, „für Touristenzwecke", am Leben erhalten.

Kétjak, ein gestikulierender Männerchor, der als Begleitung bei Sanghyang-Tänzen fungiert, (Tjĕloek, Kĕtèwèl, Soekawati, Bona, Bĕdoeloe) hat sich im letztgenannten Dorf, wo zwei Vereinigungen bestehen, die sich gegenseitig konkurieren, zu einem selbständigen, sehr fesselnden weltlichen Spiel entwickelt, in dem meist kurze Episoden aus der Ramajana dargestellt werden. Leider bezieht man zuweilen auch andere, wohl Balische jedoch dem Kétjak-Geiste ganz fremde Elemente mit hinein, um das Ganze noch abwechslungsreicher und phantastischer zu gestalten (so z.B. Topèng, Légong, Baris, ja selbst Barong und Rangda) wodurch die primitive urwüchsige Einheit des Ganzen sehr beeinträchtigt wird. —

Von anderen Neuerscheinungen wären noch zu erwähnen:

eine Art Gamboeh in Sajang, die sich aus dem Ardja entwickelt hat und in dem alle Hauptrollen nicht wie im klassischen Gamboeh von älteren Männern sondern von Mädchen getanzt und gesungen werden;

Baris loeh in Oeboed, ein Baris mit Handlung, in dem nur Mädchen auftreten, war nur ein Versuch, der wieder aufgegeben wurde.

Alle diese und ähnliche neuen Erscheinungen, die meist zeitlich und örtlich begrenzt auftreten, erfreuen sich kaum grosser Beliebtheit.

Viele Tänze sind traditionell rein geblieben, d.h. man konnte im letzten Jahrzehnt darin wenig Veränderung wahrnehmen. Einige von diesen seien hier erwähnt:

Légong — die alte Schule von Soekawati scheint eine ungeheure Menge von Légongs hervorgebracht zu haben. Die meisten Légongs in Bali rühmen sich direkt oder indirekt aus der Soekawati-Schule zu stammen. Die bedeutendsten im Gianjarschen sind wohl die von Saba, Bĕdoeloe, Wanajoe, Sajan, Batoeboelan, Oeboed und Pliatan. Schade bleibt, dass so weinig verschiedene Lampahans (dramatische Episoden) einstudiert werden — man sieht hauptsächlich immer wieder Lasĕm, ganz selten einmal Smarandahana oder Koepoe Taroem. Die übrigen legendarischen Episoden für Légong, deren es sehr viele gibt, drohen dadurch in Vergessenheit zu geraten.

Wajang Wong und Parwa von der Désa Mas die während der Feierlichkeiten Manis Koeningan alljährlich gegeben werden, stehen als Ganzes genommen, auf hoher Stufe, doch wegen mangelnder Begeisterung der meisten Spieler lassen diese Aufführungen in der letzten Zeit viel zu wünschen übrig. Alles wird etwas leichtfertig und wie gezwungen hingenommen. Man übt dafür weniger als bei anderen Spielen die im Augenblick gerade mehr in Mode sind.

Topèng, Baris Mĕlampahan, Tjalonarang, Ardja, Tjoepak, Tantri alle diese Spiele, besonders in kombinierten Vorstellungen von Schauspielern aus Soekawati, Batoean, Singapadoe oder Batoeboelan, gehören zu den grössten Ereignissen. Durch das Mitwirken einiger ganz genialer Spieler entstand eine der schauspielerisch bedeutendsten Leistungen der Nĕgara.

Gamboeh — ein altes Tanz-Drama bestehend aus Episoden aus dem Malat, wird noch in einigen Désas aufgeführt, doch auch hier fehlt das wirkliche Interesse und die nötige Begeisterung der gegenwärtigen Generation, für die Gam-

boeh immer etwas lächerlich Altmodisches hat.

Wajang Koelit (gehört eigentlich nicht zu „Tanz" ist jedoch zu wichtig um unerwähnt zu bleiben) wird noch häufig aufgeführt. Viele Dalangs, besonders die von Désa Mas und Soekawati sind sehr begehrt; sie werden zu Aufführungen über ganz Bali geholt und ernten besonderen Erfolg durch die zeitgemässen Witze und Anekdoten, die sie geschickt in den Mund der Parĕkans legen. Doch wirklich gute, ernste Dalangs, an die sich diese Generation zu erinnern glaubt, scheint es kaum noch zu geben. Die moderne Zeit mit all ihren äusseren Errungenschaften hat auch hier, wie in so viel anderen Dingen den echten altbalischen Geist verjagt.

Djogèd erfreut sich noch immer einer Beliebtheit. In vielen Dörfern gibt es ausgezeichnete Truppen, die hauptsächlich während der Galoengan-Koeningan Zeit viel zu tun haben (Sajan, Singapadoe, Tĕngkoelak, Tĕlikoep etc.). Die verschiedenen zeremoniellen Adat- und Tempeltänze wie Rĕdjang, Mĕndĕt, Njoetri, Ngoerĕk Ngoenjing, Maboeang etc., die in den verschiedenen Orten so stark voneinander abweichen, werden wie seit jeher noch bei bestimmten Adat- und Tempelfesten gegeben.

Im allgemeinen darf man behaupten, dass in Bali, besonders in der Nĕgara Gianjar, die Tanz- und Theaterkunst trotz aller Einflüsse unserer Zivilisation noch lebt und künftige Lebendigkeit verspricht. Der Tourismus hinterlässt verläufig noch keine merkbar schlechten Einflüsse auf diese Kunstäusserung. Im Gegenteil, die verschiedenen Tanzvereinigungen finden dadurch mehr Anlass ihr Können zu zeigen. Das verdiente Geld spornt in den meisten Fällen die Spieler an sich gegenseitig zu übertrumpfen um durch bessere Leistungen grössere Publizität zu erlangen. Von dem Geld werden neue Kostüme, neue Instrumente angeschafft, oder auch sogar Sawahs oder Kokosbäume gekauft, deren Ertrag der ganzen Vereinigung zugute kommt. Schlimm wird es allerdings wenn eine Tanz-gruppe, gesichert durch den regelmässigen Verdienst, anfängt eingebildet, grossspurig und in den Leistungen nachlässig zu werden, wie es z. B. mit dem Gong Bĕlaloean in Badoeng erging, der jahrelang als einzigste Attraktion vor dem Bali-Hotel wöchentlich ein oder zweimal spielte. Heute ist erfreulicherweise mit der K. P. M. Touristenagentschap und dem Management des Bali-Hotels verabredet worden, dass jede Woche andere Tänzer und Gamĕlanspieler dort auftreten. Diese Einrichtung wirkt auf alle Vereinigungen stimulierend. Jeder empfindet es als eine besondere Ehre seine Kunst dort zeigen zu dürfen und so wird vielen Tanztruppen pekuniär geholfen. Auch die periodischen Aufführungen des Bali-Museums helfen mit die Balische Musik und Tanzkunst zu fördern. Der Gamĕlanwettstreit, früher beinahe alljährlich bei Pasar Malĕms abgehalten, jetzt nur noch in Nordbali bei Leichenverbrennungen, wirkt natürlich sehr anregend für alle Teilnehmer. Nach dem Wettspiel bei der grossen Leichenverbrennung in Kloengkoeng (das von europäischer Seite entamiert wurde) haben sich in einigen Dörfern neue Gong-Vereinigungen gebildet, die nun mit Begeisterung studieren, um bei der nächsten Gelegenheit auch mit konkurieren zu können.

Andererseits ist der unerfreuliche Einfluss der modernen Zeit mit ihrer lächerlich minderwertigen Importware an der Kleidung der Ausführenden zu beobachten. Schmutzige, stinkende Hemden, die nie gewaschen werden und dadurch so besonders unhygienisch sind, geschmacklose Sapoets in Form van Handtüchern oder japanischem bedrucktem Kattun, und womöglich

Tropenhelme oder sonstige unpassende europäische Kopfbedeckungen bilden neuerdings das Tanzkostüm einiger, während des Galoenganfestes von Dorf zu Dorf ziehender Tanztruppen. Unbegreiflich bleibt, dass die Regenten bei Aufführungen, selbst vor hohen geladenen Gästen in den Poeris, die Gamĕlanmitglieder in dieser so unästhetischen Kleidung spielen lassen, anstatt die echt balische Tracht zu fordern, die in ihrer natürlichen Einfachheit immer nobel und rein wirkt.

Kino, reisende Zirkustruppen und die Stambul-Oper haben hier auch Einiges auf dem Gewissen. Man erlaubt sich neuerdings, besonders im Ardja, gewisse Freiheiten des Sprechens und Gestikulierens, eine grobe Imitation des Benehmens der Stambulhelden, die nichts mehr mit dem traditionellen Stil gemeinsam haben. Im Djangèr haben nicht nur die mit Flitterzeug bestickten Kostüme der Tjaks ihren Ursprung im Stambultheater, auch die beschämenden Imitationen von dancing-girls, die in indo-europäischen Kleidern mit Strümpfen und Schuhen auftreten — eine moderne Erscheinung in Nordbali! Die verschiedenen akrobatischen Stellungen und Boxgesten, von den Tjaks im Djangèr vorgeführt, die im Publikum grosses Aufsehen erregen, sind natürlich auch vom Zirkus übernommen.

MUSIK.

Auch in der Musik können gewisse Veränderungen festgestellt werden.

K ĕ b j a r (Gĕbjar, Kĕbjang) — eine neue Kompositionsform, stellt eine Art Phantasie oder Potpourri von allen möglichen alten und neuen Melodien dar, mit raffinierten Variationen, Paraphrasen, Kadenzen, meist ziemlich zusammenhanglos aneinander gereiht und wird in allen Arten Gamĕlans sehr bevorzugt. Ursprünglich wurde die Kĕbjar-Musik nur auf dem Gamĕlan Gong gespielt. Die Zeit der Entstehung ist kaum mehr festzustellen. Im Laufe der Zeit wurden einige Instrumente des Gamĕlan Gong (wahrscheinlich weil man sie für diese Art Musik ungeeignet fand) weggelassen (Gangsa's, Tjoering, Trompong), und andere, hauptsächlich Gĕndèr-artige Instrumente eingefügt. Dadurch entstand ein neues Gamĕlan-Orchester, der Gong Kĕbjar, der aus praktischen Gründen eine andere Sitzordnung der Spieler geschaffen hat.

Die herrlichen, grossartigen klassischen Melodien des G o n g G d é (Lambatan) werden in neuester Zeit sehr vernachlässigt. In Nordbali sind sie schon so gut wie vergessen. Von der Kĕbjar-Form wurden auch andere Gamĕlan-Ensembles beeinflusst, die Gamĕlans Pĕlégongan, Angkloeng, Pĕdjogèdan, auf denen man oft Kĕbjar-artige Vor- und Zwischenspiele (Pĕnjĕlah, Prèrèn) zu hören bekommt.

Unerfreulicherweise führt man oft Légong mit Gamĕlan-Gong-Begleitung oder auch Baris mit Gamĕlan Pĕlégongan auf. Der Touristenbedarf verführt die einzelnen Vereinigungen möglichst viel zu bieten. Sie sind aber nicht in der Lage sich zu jeder Art Tanz einen besonderen, nur dafür bestimmten Gamĕlan zu leisten. Der Ehrgeiz nach Vielseitigkeit wird leicht zu einer Uniformierung führen, sodass die verschiedenen Gamĕlansorten, an denen Bali ja so reich und einzig in ganz Indonesien da steht, mehr und mehr verschwinden werden bis auf zwei und drei Arten wie in Java.

Der unwahrscheinlich schöne und zarte siebentönige Gamĕlan S ĕ m a r P ĕ g o e l i n g a n (aus dem wohl einst der fünftönige Pĕlégongan entstanden ist) existiert so gut wie nicht mehr. Die noch vorhandenen werden beinahe nicht mehr gespielt, wie überhaupt die meisten siebentönigen Gamĕlansorten (Gambang, Saron, Gong Loeang, Sĕloending) beinahe schon zur Prähistorie gehören. Früher spielten bei jeder Leichenverbrennung obligatorisch ein Gambang und

Gong Loeang. Diese alten faszinierenden Gamĕlansorten sterben mehr und mehr aus. Der Sĕloending, früher über ganz Bali verbreitet, blieb nur noch in wenigen Bergdésas erhalten und wird an ganz besonderen Festtagen von dazu geweihten Männern gespielt.

Die moderne Jugend mit ihrer halbeuropäischen Schulbildung beginnt die Fühlung mit dieser alten klassischen Musik zu verlieren. Wenn heute noch Viele diese Musik lieben und schätzen, werden sie sie in ein paar Jahren überhaupt nicht mehr spielen können denn die meisten der siebentönigen, unmodern gewordenen Gamĕlans werden zu modernen, fünftönigen, umgeschmolzen. Diese alte Musik in der jede andere Muzik Balis ihren Ursprung findet droht in Vergessenheit zu geraten.

Immerhin wäre es von Bedeutung die Balier an ihre eigenste Musik zu erinnern, vor allem auch an den Reichtum an Instrumenten von denen schon so viele aus unbedeutenden Gründen ausser Gebrauch gekommen sind (Grantang, Tjoengklik und Kilkil oder Angkloeng im Gamĕlan Angkloeng, die Tjĕlĕpita und Goemanaks im Gamĕlan Gamboeh, die Gangsas und Tjoerings im Gamĕlan Gong). Es wäre zu bedauern wenn die Balische Musik durch moderne launische Nachlässigkeit der europäisch gerichteten Jugend ihre farbige Mannigfaltigkeit der Instrumentsorten mit ihren differenzierten Klangfarben verlieren würde. Damit sei natürlich nicht gemeint, dass man sich steif an Althergebrachtes, Traditionelles halten solle — damit wäre ja jede Entwicklungsmöglichkeit unterbunden, was jedoch bei der sprudelnden Lebensfreude und dem urwüchsigen, Schaffensdrang des Baliers auch kaum zu befürchten ist. Tatsache bleibt nur dassBali heute schon durch Grammofon und Radio allen westlichen Einflüssen ausgesetzt ist die bei seiner empfänglichen Offenheit nicht spurlos vorübergehen werden. Man darf jedoch nach bisherigen Erfahrungen hoffen, dass auch diese fremdartigen Elemente vom Balischen Wesen aufgesogen werden ohne es zu überwuchern (man denke an einige Tempelreliefs in Nordbali, in denen Fahrräder, Autos, Flugzeuge ornamental verarbeitet wurden).

Aber es erübrigt sich hier Prognosen zu stellen. Wir können die Geschichte nicht hemmen und wir besitzen wahrscheinlich kein Recht Wandlungen aufzuhalten, auch wenn sie unserer Pietät oder unserer künstlerischen Vorliebe zuwiderlaufen. Es fragt sich nur ob man beim Volkserziehungssystem, das doch unter europäischer Kontrolle steht, nicht mehr Nachdruck legen könnte auf die grosse Bedeutung eigener Balischer Kulturwerte. Das Bewustsein der Vollwertigkeit eigenes Denkens und Schaffens wird durch die Fülle der verführerischneuen Eindrücke von unserer, so andersartigen Zivilisation getrübt. Hier lauert die Gefahr einer Entartung und sogar eines Verfalles der ganzen Volkskunst, denn das Eigene, aus dem Innersten der Volkseele Erwachsene wird verlassen; das Neue jedoch, ganz unbegriffen und kritiklos angenommen, fällt auf so ungeeigneten Boden, dass es keine Existenz und Entwicklungsmöglichkeit darin finden kann.

ANHANG.

ÜBERSICHT VERSCHIEDENER GAMĔLANENSEMBLES UND DEREN GEBRAUCH.

G. Sĕloending	7-tönig	bei Adatfesten in Bergdésas; auch zur Begleitung von Rĕdjang, Maboeang, Karé, Ngoerĕk.
G. Gambang	7-tönig	bei Ngabèn und Ngasti; manchmal bei Oesaba; als Begleitung zu Ngoerĕk in Bergdésas.
G. Saron	7-tönig	bei Ngabèn und Ngasti; manchmal Oesaba (keine Tänze).
G. Gong Loewang	7-tönig	bei Ngabèn und Ngasti.
G. Gong Gdé	5-tönig	für Gĕnding Lambatan, Baris, Topèng.
G. Gong Kĕbjar (Kĕbjang)	5-tönig	für neue Kĕbjar Musik, Kĕbjar Tanz, (Légong N. B.) und Begleitung von Kĕkawin.
G. Gong Gilak (Batèl) (mit Trag-Réjongs)	5-tönig	bei Prozessionen.
G. Balé Gandjoer (Légandjoer)	(ohne Tonart)	bei Mĕtjaroe.
G. Sĕmar Pĕgoelingan	7- oder 6-tönig	bei Oesaba, Odalan, Ngabèn, Oton, Mĕsangih.
G. Pĕlégongan	5-tönig	Légong, Tjalonarang, Barong, Djaoek.
G. Pĕdjogèdan	5-tönig	Djogèd, Gandroeng.
G. Angkloeng	4-tönig (Sléndro-artig)	bei Odalan, Oton, Mĕsangih; bei Prozessionen (Mĕkihis, Mĕpèd, Mĕlis).
G. Gĕndèr Wajang	5-tönig (Sléndro)	Wajang Koelit Parwa (auch auf Badé bei Ngabèn).
G. Gĕndèr Ramajana mit Gong, Trommeln etc.	5-tönig (Sléndro)	Wajang Koelit Ramajana; Wajang Wong, Parwa.
G. Gamboeh	7-tönig	Gamboeh, Tantri, Tjoepak.
G. Ardja	4-tönig	Ardja, Djangèr.
G. Barong Landoeng		Barong Landoeng.
G. Génggongan (etwa 15 Leute)		Génggong-Musik (für Hausgebrauch).

Muziek en Dans in het huidige Bali en meer speciaal in Gianjar.

(Samenvatting vanwege de redactie.)

Prognosen kunnen we niet stellen. Maar wel vragen we, of het volksonderwijs niet méér den nadruk leggen moet op de groote beteekenis van eigen cultuurbezit. De „moderne" jeugd met haar half-europeesche schoolwijsheid begint het gevoel voor de klassieke kunst te verliezen. Er is dreigend gevaar, dat de heele kunst van het Balische volk ontaardt. Het westersche valt hier op ongeschikten grond. Toch is er wel kans, dat uitheemsche elementen opgeslurpt worden zònder het echt Balische te overwoekeren. Voor stilstand bestaat geen vrees; dáár heeft de Baliër te veel levenslust en een te elementairen scheppingsdrang voor. Maar wèl mag den Baliër nadrukkelijk op de waarde van eigen kunst gewezen worden.

Het westen oefent niet alléén verkéérden invloed. Voor het Bali-hotel treden tegenwoordig iedere week àndere groepen van dansers en muzikanten op. En ook het Bali-museum organiseert van tijd tot tijd voorstellingen. De Balische gezelschappen vinden het een bijzondere éér daarvoor uitgenoodigd te worden. Dus trachten ze elkaar door ijverig studeeren, door veelzijdigheid enz. te overtreffen, koopen van het verdiende geld nieuwe costumes en instrumenten. In den zelfden zin werken de gamĕlanwedstrijden bij lijkverbrandingen e.d..

Funest, onaesthetisch en onhygiënisch in zijn uitwerking, is de toenemende import van westersche kleeding. (Ook economisch zou het steunen van den ouden huisvlijt der weverij, — vgl. Bonnet, — zoowel voor eigen behoefte als voor verkoop aan de vreemdelingen, van belang zijn! Red. Dj.)

De grilligheid, beweeglijkheid van geest maakt, dat op Bali allerlei dingen buiten gebruik, „uit de mode" raken zònder goeden grond. Van den rijken muziekinstrumentenschat b.v. de grantang, tjoengklik en kilkil of angkloeng (uit den gamĕlan angkloeng), de tjĕlĕpitä en goemanak's (uit den gamĕlan gamboeh), en nu weer de gangsä's en tjoering (uit den gamĕlan gong). Dit laatste orkest heeft óók wel de trompong weggelaten en gĕndèrachtige instrumenten er bij genomen waardoor de gamĕlan „gong gĕbjar" is ontstaan, bizonder geschikt voor het spelen van „gĕbjar". Dit is n.l. een soort moderne fantasie of potpourri over oude en nieuwe melodieën, met geraffineerde variaties, paraphrasen, cadences, meestal zonder veel samenhang. (Vgl. ook Bonnet! Red. Dj.) Ze worden thans door allerlei orkesten gespeeld en influenceeren daar ook voor het overige den stijl van; (gĕbjarachtige voorspelen of tusschenvoegsels in andere muziek).

Daarentegen dreigen de heerlijke, grootsche echt klassieke gamĕlan-gong-melodieën in onbruik en vergeten te raken, want daar zijn de ouderwetsche zeventonige orkesten voor noodig, en die worden tegenwoordig versmolten tot vijftonige.

Ook heele genres van tooneel- of dansspelen verliezen hun bemindheid. Zoo het „gamboeh"-dansspel (vgl. McPhee! Red. Dj.), dat gek ouderwetsch wordt gevonden. De „wajang-wong-" en „parwä"-dansspelen, nog jaarlijks goed maar zonder enthousiasme vertoond in Mas.

Andere spelen handhaven zich, maar zijn van aard veranderd. Ardjä is indertijd vermoedelijk een zangspel geweest van mannen, zònder orkest. Nú zijn de zangstukken zelf zeer veranderd, is er een primitieve gamĕlan bij: rĕbab, fluit, trommen, eenige goentangs. (Vgl. McPhee! Red. Dj.) De méést rollen, óók de mannelijke, thans door vrouwen bezet. — Baris was vroeger, en is in sommige (berg)dorpen nòg, een groote, ceremoniëele krijgsdans, maar heeft er een verháál uit de hindoesche epen bij gekregen. Zèlfs met gesproken tekst, en ook met vrouwerollen, (danseressen). (De hemelnymphen in het Ardjoena-Wiwaha-fragment, den 2den Bal. avond, opening Sânâ-Boedâjâ! Red. Dj.) Mèt Baris mĕlampahan en Ardjä behooren Topèng (maskertooneel), Tantri, Tjoepak en Tjalonarang tot de grootste evenementen, vooral in gecombineerde voorstellingen van spelers uit Soekawati, Batoean, Singapadoe of Batoeboelan, onder wie waarlijk geniale tooneelspelers. (Voor Tjoepak en Tjalonarang als poppenspelen zie McPhee! Red. Dj.)

Zelfs een nauwelijks tien jaren oud spel als Djangèr*), is, na Bali stormenderhand veroverd en nog weer een heele ontwikkeling doorloopen te hebben, nu bijna verdwenen. Het bevatte zeer oude dans- en zang-elementen, oorspronkelijk alléén voor mannen; maar al

gauw kwamen er meisjes bij, en daarna een klein (Ardjä) drama, dat de rest deed verschrompelen.

De L é g o n g-dansen handhaven zich nagenoeg òngewijzigd; in het Gianjarsche althans, dat trouwens direct of indirect de meeste légong's van Bali geschoold heeft. Maar van de vele verhalen die de légong's dansend kunnen voorstellen, ziet men, jammer genoeg, tegenwoordig haast alleen „Lasĕm", en (zèlden) „Koepoe taroem" of „Smarandahana". (De Karangasĕmsche légong's dansten bij de opening van Sånå-Boedåjå ook „Tjalonarang". Red. Dj.)

De Djogèd-dans (van een solodanseres met elkander afwisselende mannen uit de toeschouwers), is óók nog geliefd. Verschillende dorpen in Gianjar bezitten zeer goede troepen.

En de, op onderscheiden plaatsen ten zeerste van elkander verschillende, ceremoniëele adat- en tempel-dansen, als R ĕ d j a n g, M ĕ n d ĕ t, N j o e t r i, N g o e r i k N g o e n d j i n g, M a b o e a n g, worden nog als van ouds bij de overeenkomstige feesten uitgevoerd.

Hetzelfde oude, sacrale trancespel (van de Sanghyang's) waar de djangèr*) elementen aan ontleende, heeft aanleiding gegeven tot een nieuwen eigenaardigen kunstvorm in het dorp Bĕdoeloe. Het gesticuleerende mannenkoor van het Sanghyangspel, K é t j a k geheeten, is weer met een verhaaldramatiseering (gewoonlijk uit het Ramajana) versmolten, en zoo tot een boeiend wereldlijk spel geworden. Jammer genoeg heeft men er echter soms nòg weer heel andere elementen doorgemengd, b.v. Topèng, Légong, Baris, jazelfs een mommenspel als Barong, en Rangdä.

Van zeer plaatselijke of tijdelijke beteekenis zijn of waren een door meisjes gespeelde Baris (B a r i s l o e h) in Oeboed, en een, eveneens door alleen meisjes vertoonde en gezongen, soort G a m b o e h in Sajang.

Wat het poppenspel (w a j a n g k o e l i t) aangaat, wordt er geklaagd dat de dalang's ook niet meer zijn wat ze plachten. De werkelijke ernst schijnt hun te ontbreken. Echter zijn sommige van hen om hun komische kracht en hun actualiteit door héél Bali in trek. (Vgl. McPhee! Red Dj.)

*) Inzake het ontstaan van de D j a n g è r is van belang het feit dat reeds Dr. v a n d e r T u u k, niet later dan circa 1890, in het Gianjarsche een „s a n j a n g d j a n g è r" heeft gekend. Zie Dr. T h. P i g e a u d „Aanteekeningen betreffende den Javaanschen Oosthoek"; Tschr. v. d. Ind. T.-, L.- en V.kunde, 1932, afl. 2. Red. Dj.

MUSIC AND DANCING IN PRESENT BALI AND MORE SPECIALLY IN GIANJAR.

(S y n o p s i s f r o m t h e E d i t o r.)

Although we do not venture to prognosticate, we think ourselves justified in asking whether in the field of popular tuition as it is offered at the present moment to the Balinese people, there should not be laid more stress on the great importance of that which culturally has to be considered as their very own. Bali's „modern" youth with their semi-european schoolwisdom are no longer in touch with their own classic art. Danger is imminent that the art of Bali as a whole is destined to degenerate.

Wellnigh all that the occident brings is fated to fall unto an unsuitable soil. However there seems a chance that foreign elements can be absorbed without overgrowing, what is indigenous. There is no fear for stagnancy, then the Balinese creative power is too effervescent, the zest for living too strong. But then, the worth and the value of their own art could hardly too emphatically be pointed out to them.

Western influence on Balinese art is not all for the bad. Nowadays in front of the Bali Hotel weekly a performance is given by different groups of dancers and musicians. Also the Bali Museum organizes performances from time to time. The Balinese troupes consider it a special honour to be asked to play and they try to surpass each other by diligent study, by versability, etc. With the earned money they can buy new costumes and instruments. The gamĕlancompetitions at cremations and the like stimulate in the same sense.

Fatal, unaesthetic and unhygienic in its effect, is the growing import of western clothes. (To support the old homeindustry of weaving — compare Bonnet — for private use as well as for selling to foreigners, would be instrumental to the economic wellfare.)

The whimsicality, the mobility of spirit of the Balinese cause all kinds of things to get out of use, out of fashion without any special reason at all. Recently for instance of the musical instruments the „gangsä" and the „tjoering" of the „gamĕlan gong" have gone obsolete. This orchestra now sometimes leaves out the „trompong" too and takes up gendèr-like instruments thus resulting in the „gamĕlan gong gĕbjar", an arrangement especially suitable for the „gĕbjar", a kind of modern fantasy or potpourri of old and new melodies, with raffine variations, paraphrases, cadences, mostly without much coherence. (Compare also Bonnet!)

On the other hand the grand, really classical „gamĕlan-gong" melodies threaten to drop into disuse. For these the oldfashioned orchestra's with 7 tones (compare

McPhee) are necessary, which at present mostly are remelted into gamĕlan-orchestra's with 5 tones.

Whole categories of dramatic and dancing plays have lost their popularity, e.g. the „Gamboeh" dancing play (compare McPhee). The „Wajang-wong" and the „Parwā" dancing plays are still yearly produced but without great enthusiasm at Mas.

Other plays held their own, although not unaltered. „Ardjā" at the time has probably been a sung performance, without female voices or orchestra. At present the songs themselves have got very much changed, there is a primitive gamĕlan; rĕbab (bowed instrument), flute, drums, some „goentang's" (compare McPhee), and most of the vocal parts, of the male ones as well, are taken by women. — „Baris" before now was, and still is in some mountainvillages, a great, ceremonial wardance, but one has added to it a narrative from the Hindu epics, with dialogues as well and also female parts. (The celestial nymphs from the Ardjoena Wiwaha inter allia.) — With „Baris (mĕlampahan)" and „Ardjā", the „Topèng" (epic-dramatic maskplay), „Tantri", „Tjoepak", and „Tjalonarang", belong to the great events, especially in combined performances of players from Soekawati, Batoean, Singapadoe or Batoeboelan, among whom there are really actors of genius. (About „Tjoepak" and „Tjalonarang" as puppetplays, see McPhee.)

Even a hardly ten-year-old play as „Djangèr" after having taken Bali by storm and having gone through quite an evolution, has nowadays nearly disappeared. It contained quaint old dancing and singing elements, originally for men only; but very soon girls joined in them; and after that a little ardjā was added, that did harm to the original play.

The „Légong" dances keep themselves almost intact; at any rate in the Gianjar-district, that, for that matter, has trained in her dancingschools, directly or indirectly, most of the légong's of Bali. But from the many stories that the légong's may represent in dance, they give, which is a great pity, nowadays seldom anything but „Lasĕm", and (rarely) „Koepoe taroem" or „Smarandahana". (Légong's from Karĕngasĕm danced lately „Tjalonarang" at Jogjakarta.)

The „Djogèd" dance (performed by a solo-dancing-girl with alternate men from the auditory) is still quite popular. Several villages in Gianjar keep up good „Djogèd" companies.

Ceremonial adat and temple dances, as „Rĕdjang", „Mĕndĕt", „Njoetri", „Ngoerĕk Ngoendjing", „Maboeang", are still performed as of old at the correspondent feasts.

The same ancient, sacral trance-play of the „Sanghyang", from which the „Djangèr" derived some elements, has led to a new peculiar play in the village of Bĕdoeloe. The gesticulating male choir of the Sanghyang (named Kétjak) has been combined with a dramatised narrative (mostly from the Ramayana) and has thus become a very moving secular play. It is a pity that sometimes it has been mixed with other, disparate elements, for instance „Topèng", „Légong", „Baris", even maskplays or -dances like „Barong" and „Rangdā".

Of local or temporary importance are or were „Baris loeh", a „Baris" played by girls only, in Oeboed, and a kind of „Gamboeh", acted and sung by girls, in Sajang.

BEELDENDE KUNST IN GIANJAR *)

door

R. BONNET.

Mag de Onderafdeeling Gianjar van oudsher een centrum geweest zijn van muziek en danskunst, voor de beeldende kunst heeft Gianjar vroeger nooit zoo'n voorname plaats op Bali ingenomen als Kloengkoeng. In de laatste zes jaren evenwel heeft deze kunst en vooral de schilderkunst zich hier tot de belangrijkste van geheel Bali ontwikkeld.

Elk volk één in geloof en levenshouding, bezit een kunst, die zich uit in een door geheel dat volk begrepen en daarmee van ouds vertrouwde vorm. Wat buiten het kader van deze traditioneele stijl viel, werd als fout of belachelijk beschouwd. In de beperking, waartoe zoodoende de samenleving den kunstenaar onbewust dwong, vond deze echter, in het onbewust besef de eenige juiste weg te volgen, zijn rustige kracht en veilige verzekerdheid. Verslapt de band van het gemeenschappelijk geloof, dan gaat daarmee de stijleenheid in de kunst verloren. Geen algemeen ideaal meer vertolkend, heeft de kunst ook de door allen begrepen taal niet meer van noode. Waar velerlei ideaaltjes en opvattingen ontstaan, gaat de kunst zich uiten in velerlei schakeering en wordt, zoo zij niet te gronde gaat, het geestelijk bezit van groepen en enkelen.

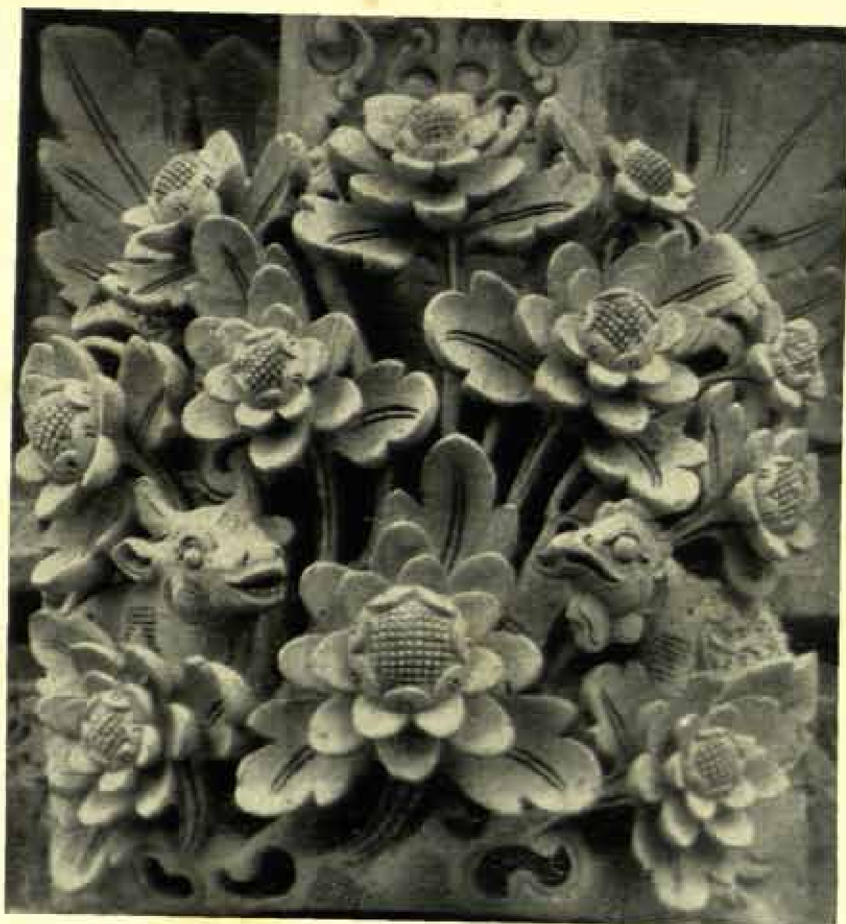
Het is geen toeval, dat veel van de rustige kracht en klare stijlzuiverheid, kenmerkend voor de Balische kunst van 50 jaar geleden, nu heeft plaats moeten maken voor nerveuze gecompliceerdheid en geraffineerde virtuositeit.

De veranderde geestesgesteldheid van een volk zal het eerst en gemakkelijkst zich in de kunst openbaren, daar waar deze het minst gebonden is aan de stof: in zijn muziek; het laatste aan zijn bouwkunst, waaraan zich dit proces langzamer en moeizamer zal voltrekken. Reeds tien jaar geleden brak het nieuwe element door in de onstuimige vaart, het virtuose spel van de „Gong Gebiar", de eerste belangrijke moderne uiting in de Balische kunst. In de architectuur evenwel wordt nu nog overal de traditioneele stijl gevolgd, zij het dat ook deze in haar laatste scheppingen een gecompliceerdheid en een overdaad van ornamentale details vertoont als nimmer te voren. Een weelde van bloemen, festoenen, ranken, waartusschen vogels, dierfiguren en koppen met een tot het uiterste opgevoerde techniek, diep uitgehouwen in de zachte parassteen, versiert met tropische overdadigheid poorten, muren, godenhuizen, torens enz., van de pas of nog niet voltooide poera's te Negari, Sélakarang, Batoean, Tegaltamoe, Peliatan en Sambahan bij Oeboed. Waar maat gehouden werd, zooals aan de poera Penataran te Sambahan, ontstond een geheel van fijne pracht, dat met de rijke tinteling van de meesterlijk uitgevoerde ornamentiek, niet zonder poëzie zich aanpast aan de rijkdom van tropische natuur. Waar de maat werd overschreden, zooals aan de balé koel-koel van de poera Panindjoehan te Batoean, ging te veel van de architectonische bouw verloren; te zeer werd de versiering hier hoofdzaak, het overladen geheel mist voornaamheid.

De knapste en meeste gezochte van de parasbewerkers komen uit Sélakarang.

Dezelfde rijk gedetailleerde stijl werd in het Gianjarsche aan de bouw van enkele poeri's toegepast. De in 1933 voltooide groote „Kori Agoeng" van de poeri te Peliatan is hiervan een mooi

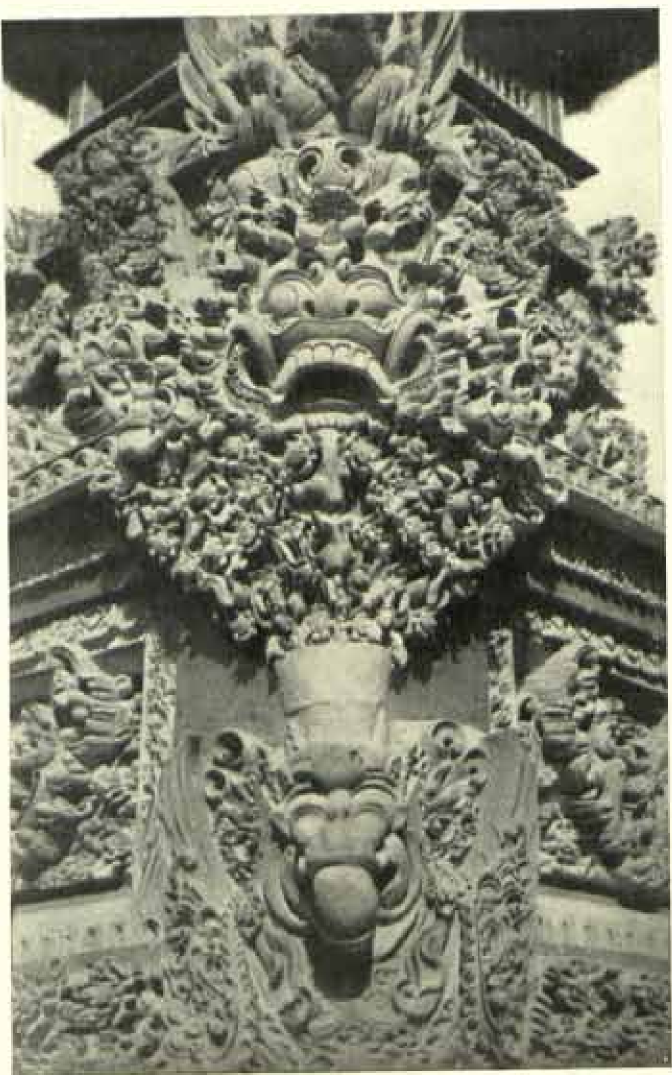
*) Geschreven voor de *Memorie van Overgave* van den Controleur *H. K. Jacobs*.



1. Ornamentiek in parassteen in de poera Penataran te Sambahan.



2. Als boven.



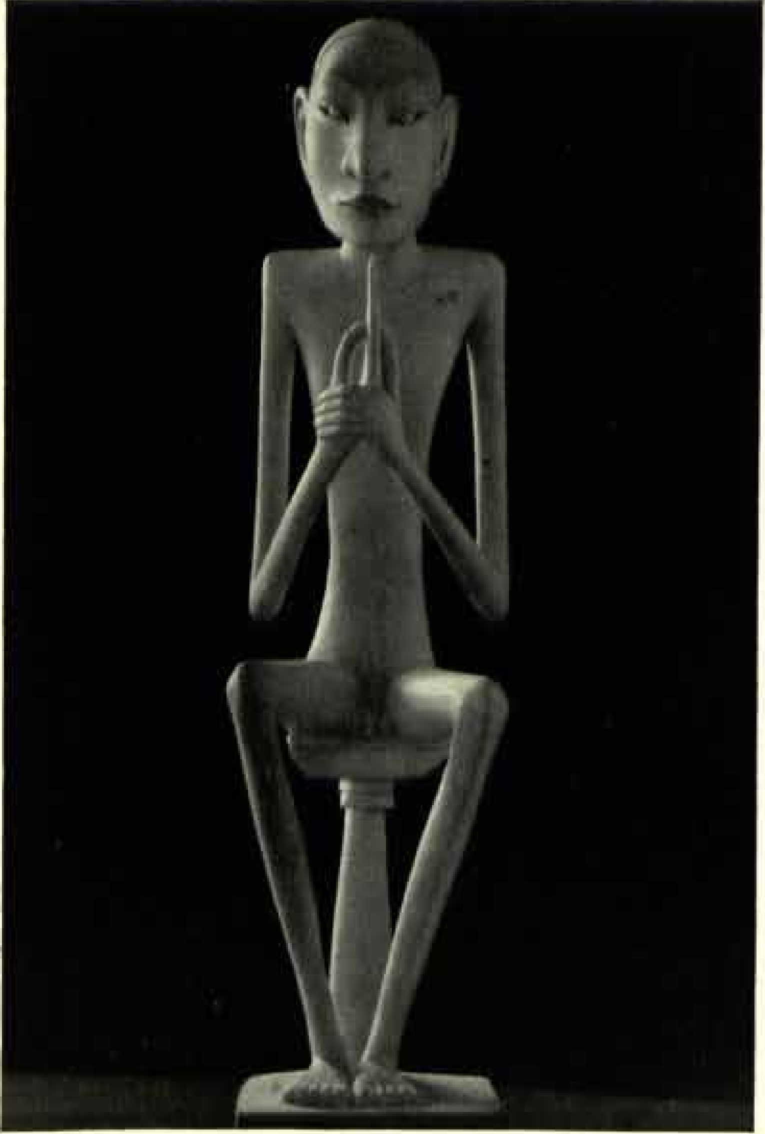
3. Ornamentiek in parassteen in de poera Penataran te Sambahan.



4. Balé-koelkoel van de poera Panindjoean te Batoean.



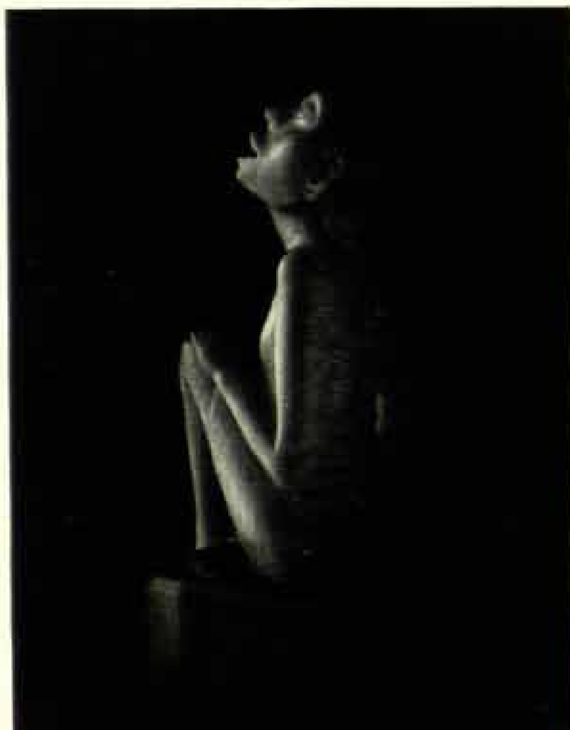
5. Vrouwebeeld in nangkahout van I Tegélan.



6. „Padanda-Çiwa" door Ida Bagoes Ketoet Gelodog.



7. Beeld van I Geremboeang.



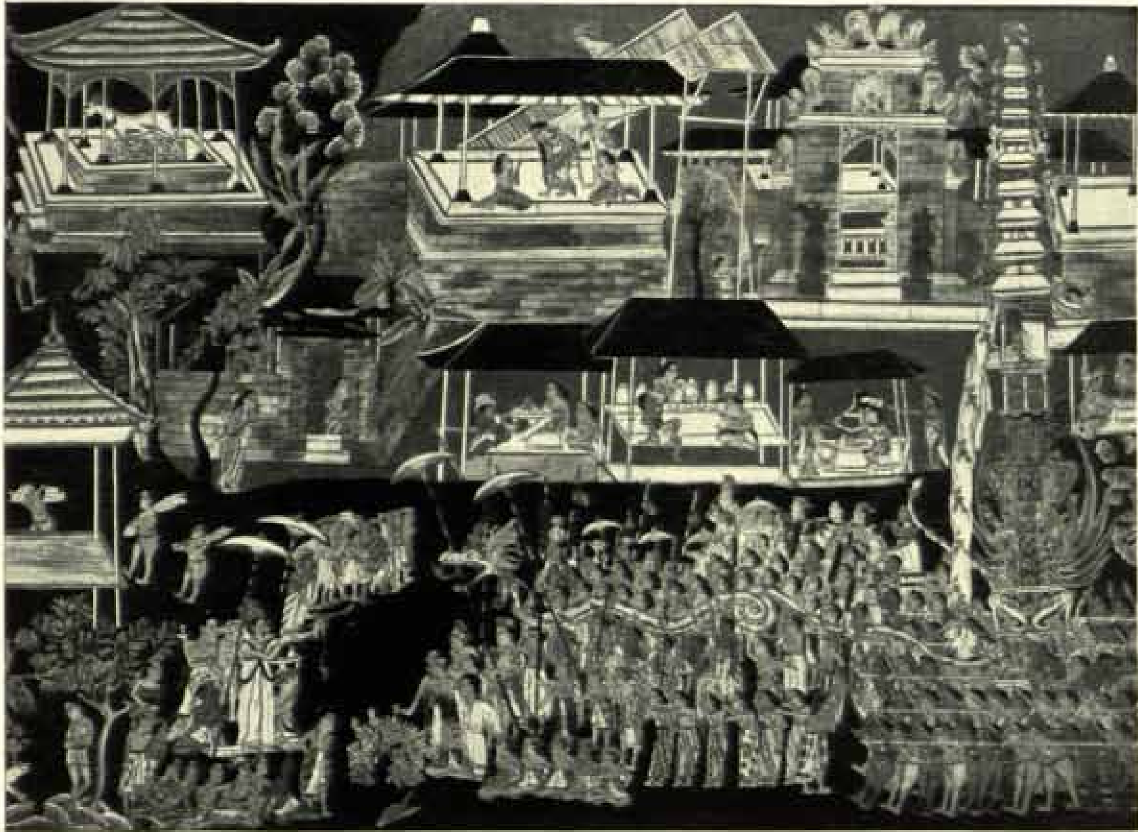
8. Beeld van I Geremboeang.



9. Vogel door I Rodja.



10. „Sang Hyang Pretiwi" (Godin der aarde) door Ida Bagoes Njana.



11. „Lijkverbranding" door Ida Bagoes Moekoe.



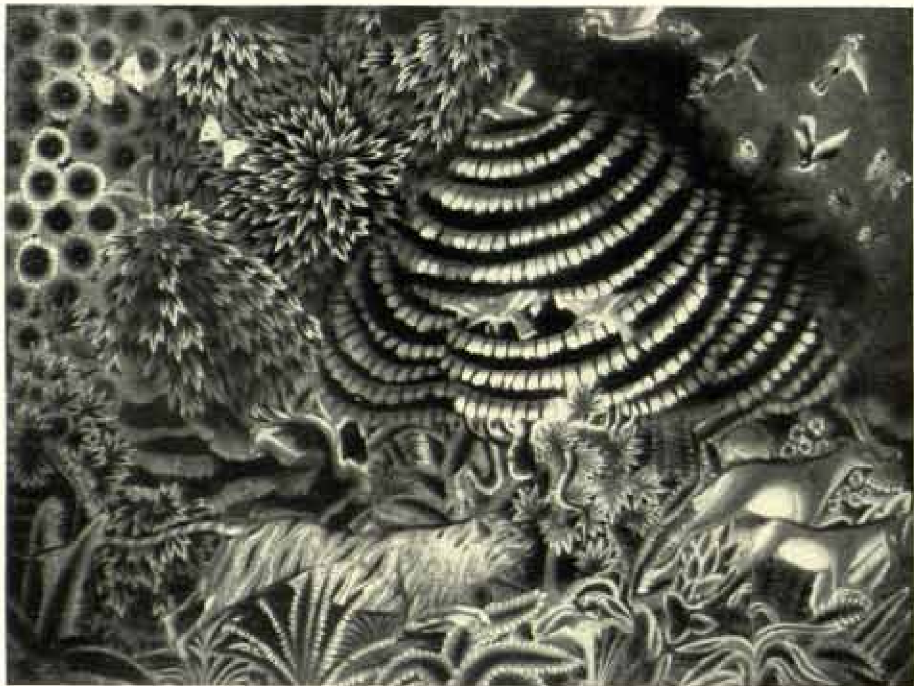
12. „Tempelfeest" door Ida Bagoes Kembeng.



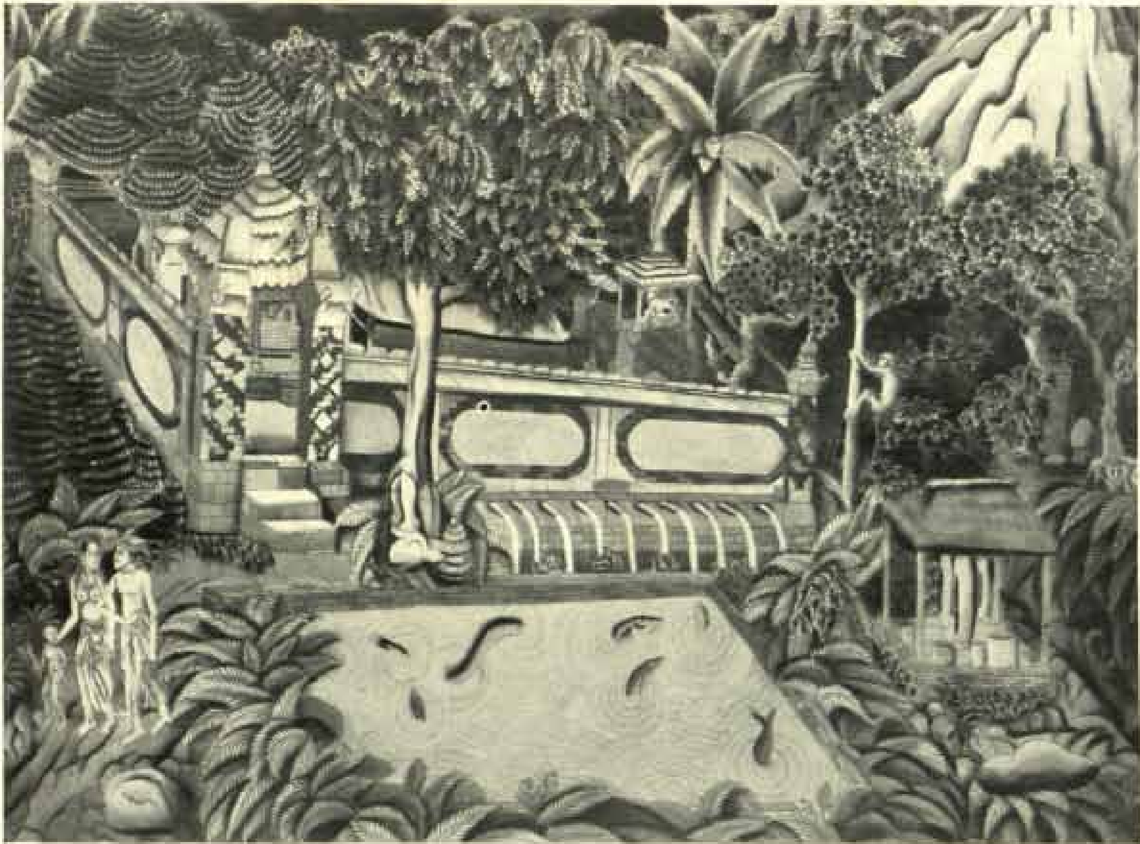
13. „Soetasoma" door I Goesti Ketoet Kobot.



14. ,,Barong Landongspel'' door I Déwa Gedé Soberat.



15. ,,Oerwoud'' door I Ngèndon.



16. „Heilige vischvijvers" door I Ngèndon.



17. „Barong Landong" door I Patera.



18. „Dedari komen neerdalen in een badplaats" door Ida Bagoes Boeda.

voorbeeld. Het harmonisch geheel van deze voorhof, de „antjak-sadji", wordt echter ontsierd door het in B. O. W.-stijl opgetrokken logeergebouwtje. Dat bij vooraanstaande Baliërs de behoefte gevoeld wordt naar ruimer en geriefelijker woningen kon niet uitblijven. Nochtans hebben Baliërs hiervoor geen vorm, zich aanpassend aan Balische stijl en bouwwijze kunnen vinden. Het zuivere voorbeeld, dat de schilder-musicus W. Spies met zijn eigen woning en twee door hem ontworpen huizen gaf, waarbij, de Balische bouwwijze volgend, zeer geriefelijke woningen ontstonden, die zich geheel aanpassen aan het Balische landschap, werd helaas nog door geen Baliër gevolgd. Ziet men, wat er in Peliatan en Oeboed gebouwd is, dan lijkt het, of Balische ambtenaren maar liever de officieele maar onbenullige B. O.W.-stijl volgen, dan het goede voorbeeld van een ,,particulier sadja".

Vreemde import heeft ook in de Gianjarsche bouwkunst schrille dissonanten geslagen. Het doode, kille grijs van het dakijzer verstoort op brutale wijze het harmonisch geheel van enkele tempels en poeri's. Te verwonderen is het, dat het bestuur niet optreedt tegen dit landschapsbederf, waar toch jaarlijks duizenden vreemdelingen naar Bali komen, aangetrokken door de karakteristieke schoonheid van Zuid-Bali.

De beeldhouwkunst, die verbonden met de ornamentiek en architectuur of als vrijstaande beelden van parassteen of hout, de nieuwe tempels en poeri's versiert, is eveneens nog geheel in de traditioneele stijl vervaardigd. In de overrijke versiering van hoofdtooi en kleedij is de fijnheid en minutieusheid soms zoover doorgevoerd, dat deze uitvoering hier en daar meer op goudsmeedkunst dan op beeldhouwwerk gaat gelijken. De mogelijkheid van een verdere ontwikkeling in deze richting lijkt nauwelijks denkbaar. Een reactie naar nieuwe eenvoud zou de redding voor deze kunst kunnen zijn.

In 1930 scheen inderdaad een dergelijke reactie tot aller verrassing gekomen. Aanleiding hiertoe zou een beeld van I Tegèlan in Belaloean worden. Dicht bij dezen kundigen houtsnijder woonde toen de Mexicaansche schilder Covarrubias en dikwijls zag hij de overslanke gestalten, die deze schilder toen onder invloed van de tjili-figuren in de poera Tatasan bij Badoeng teekende. Toen Tegèlan een lang stuk nangkahout van Spies kreeg om daaruit een vrouwebeeld te snijden, gaf ook hij zijn overigens traditioneele figuur, wat langer en fijner vormen. Dit beeld maakte indruk op den houtsnijder Ida Bagoes Ketoet Gelodog, een Brahmaan uit Mas, die het in de woning van Spies te zien kreeg. Hij ging aan het werk en maakte een oud mannetje met lange, magere armen en spillebeenen. Nu was de oude, gebogen man met zijn stok en sirihtasch onder de arm van oudsher een bekende en populaire verschijning in de Balische beeldhouwkunst, die steeds op dezelfde traditioneele wijze werd afgebeeld; de figuur van Ida Bagoes Ketoet echter week hiervan geheel in houding en vorm af. Zijn beeld werd bewonderd, maar niemand was meer verrukt over zijn nieuwe vondst dan de maker zelf. Vervuld van nieuwe mogelijkheden ging hij zoeken naar nieuwe motieven en gegevens.

Mas is een kunstzinnige désa. De in 1928 overleden hoog begaafde Ida Bagoes Ngoerah, vader van Ida Bagoes Ketoet, gold, zoowel als kunstenaar en geleerde, als een man van gezag in het Gianjarsche. Zijn zoons houden als dalangs, houtsnijders, schilders en wajang-wongspelers de familietraditie hoog. Het was niet te verwonderen, dat in dit milieu de nieuwe eenvoud van Ida Bagoes Ketoet's beelden alras weerklank en navolging vond. Naast de uitbeelding der Hindoe-goden, figuren uit het Ramayana enz., wier vormen gebonden waren aan het vaste

bekende schema van de traditioneele, onpersoonlijke stijl, gingen de 4, 5 houtsnijders in Mas nu beelden maken, waarvan de onderwerpen ontleend werden aan het dagelijksch leven en de slanke, gladde vereenvoudigde vormen aan de gestileerde, maar vrije stijl van Ida Bagoes Ketoet's nieuwe creaties. Mag de Balische kunst de vrije en dikwijls boertig humoristische uitingen naast de officieele mythologische en legendarische voorstellingen steeds gekend hebben, nooit te voren werd aan de uitbeelding van deze alledaagsche motieven zulk een belangrijkheid gegeven als nu in Mas en zelden bereikte de Balische kunst in de vereenvoudigde vormgeving van deze nieuwe uiting een zoo fijne voornaamheid. Het bleef echter niet bij de uitbeelding van een oude man, een moeder met kind, een biddende vrouw, een soelingspeler, een boogschutter, een slaper, een hurker, een vogel enz., de padanda-Çiwa, officieerend of neergezeten in gebed in allerlei ceremonieele houdingen en vormen, tot fantastische, naakte onwezenlijke gestalten toe, werd in deze eerste periode een geliefd onderwerp. Zijn hoogtepunt bereikte de nieuwe stijl dan ook niet in een profane voorstelling, maar in het Tjintiabeeld, en in de verheven uitbeelding van Sang Hyang Toenggal, de hoogste Balische godheid, raakte de Balische kunst van heden, wellicht onbewust aan haar verre oorsprong toen eeuwen geleden Sang Hyang Toenggal nog niet als godheid troonde in het Hindoesch pantheon, maar als animistische macht vereerd, min of meer dezelfde vereenvoudigde vormen vertoonde als nu het prachtig Tjintiabeeld van I Geremboeang.

Waren het vroeger verschillende plaatselijke scholen, die stijlschakeering en variatie brachten in het eenvormig geheel der Balische kunst, nu traden persoonlijkheden, meer of minder sterk, in deze nieuwe kunstrichting naar voren.

Ida Bagoes Ketoet Gelodog bleef in zijn kunstontwikkeling ten slotte achter bij de andere houtsnijders van Mas. Wel verrast hij altijd weer met nieuwe vindingen, maar te dikwijls werden deze overdreven tot dolzinnig toe, terwijl de strakke stijl van zijn styleering zich soms bedenkelijk verslapt. Zijn broer, Ida Bagoes Poetoe, minder fantastisch, bleef in zijn stijl dichter en veiliger bij de traditie. Een der belangrijkste beeldsnijders werd de reeds genoemde I Geremboeang, in wiens werk de nieuwe kunstrichting het zuiverst tot uitdrukking komt. Een stijlverwantschap met zijn kunst vertoont dat van zijn zwager I Rodja, die minder krachtig, soms zeer gevoelig kan zijn in zijn vrouwefiguren. Later ontwikkelde zich I Déwa Gedé Oka. Deze begon krachtiger en voller vormen aan zijn figuren te geven, maakte ook godenbeelden, die de traditioneele stijl weer gaan naderen. I Dojotan is de maker van fijne vogels. In verfijning en vergeestelijking ging geen beeldsnijder van Mas verder en dieper in zijn uitbeelding dan Ida Bagoes Njana, wiens zeldzame scheppingen soms gelijken op ijle, immaterieele droomgestalten, wonderlijke verschijningen, die niets meer hebben van beeldhouwwerk, een laatste geniale uiting van een kunst, die zich op gaat lossen.

Wat deze verschillende persoonlijkheden ten slotte, behalve de stijlverwantschap, allen in hun werk gemeen hebben, is hun voorliefde voor technische kunststukjes, een voorliefde, die overal in de hedendaagsche Balische kunst tot uiting komt. Zij allen ook maken hun onbeschilderde beelden kleiner dan vroeger, want al dit werk heeft zijn bestemming verloren. Het wordt niet gemaakt ter versiering van tempels en poeri's en zelfs niet meer voor Baliërs. De waardeering der Baliërs voor deze nieuwe stijl is lang niet onverdeeld; des te meer echter worden de beelden uit Mas bewonderd door Europeanen,

die door moderne Europeesche sculptuur reeds lang vertrouwd met vereenvoudigde vormgeving, hierdoor nader stonden tot deze nieuwe stijl dan tot de overladen traditioneele beelden van hun onbekende personages. De beelden uit Mas maakten opgang, werden zeer „lakoe", en toen de Baliërs in de gaten kregen, dat hiermee in deze malaisetijd geld te verdienen viel, duurde het niet lang of ze gingen de goede voorbeelden van de knappe houtsnijders namaken. Wat elders als plagiaat beschouwd zou zijn, was hier traditie. Diende het schema der oude kunst ook niet telkens weer als „model" ? Nu, in 1935, zijn er in Dènpasar tien toko's, waar „Masbeelden" bij honderden staan opgestapeld, een nietswaardige massaproductie, die niets met kunst te maken heeft, maar die door touristen wordt gekocht. Het werk van de werkelijke kunstenaars is intusschen op peil gebleven. Den laatsten tijd beginnen zij weer meer en meer een fijne, sobere versiering aan hun beelden aan te brengen, terwijl enkele hiervan ook weer beschilderd worden. Er komt meer leven in de aanvankelijk strenge styleering ; in de laatste vogels van I Dojotan schijnt zelfs een golvende bewogenheid door de uiterst knap gesneden vormen te varen.

Deze plotseling verschenen merkwaardige nieuwe richting in de Balische kunst is tot dèsa Mas beperkt gebleven en heeft hierbuiten verder geen invloed uitgeoefend. Overal, waar buiten Mas „Mas-beelden" gemaakt worden, is dit een massaproductie voor touristen en voor export naar Java en verder naar Amerika.

Een der voornaamste en oudste cultuurcentra in het Gianjarsche vormen de beide naast elkaar gelegen dèsa's Soekawati en Batoean. Omstreeks 150 jaar geleden bloeide hier een belangrijke school van beeldhouwkunst. De prachtig forsche beelden, die o.a. de poera penataran te Soekawati en de poera dèsa van Batoean versieren, behooren tot het allerbeste van Balische sculptuur. Ook nu nog is deze school hier levend, en bekend over geheel Bali, maar deze rijk bewerkte beelden in parassteen, missen iets van de sterke, barbaarsche grootheid der oudere voorbeelden.

Te diep wortelde hier een groote kunst in de Balische volksziel, dan dat deze alleen in het kader der traditie bevrediging zou kunnen vinden. Naast de officieele tempel- en poeribeeldhouwkunst moet hier reeds vroeger een belangrijke, vrije uiting van profane kunst gebloeid hebben, getuige de twee prachtige levendige beelden van Pan Berajoet en zijn vrouw temidden van hun woelige kinderschaar, in het Balimuseum. Een voortzetting van deze vrije kunst is de nog belangrijke houtsnijkunst van Batoean, die, meer een volkskunst en levender en eigener gebleven dan de traditioneele beeldhouwkunst, van tafreeltjes uit het dagelijksche dèsaleven kleine composities van enkele figuren maakt en hierin met kostelijke volkshumor, bijv. vertelt van een speenvarken, dat geroosterd wordt; van een vrouw bezig voor haar fornuis, terwijl een jongen een hond wegjaagt; van een sapi, die gewasschen wordt, van een man, die in een klapperboom klimt om er een klapper uit te halen, terwijl een hond beneden staat te blaffen; van een zieke vrouw, die men ondersteunt; een visscher, die zijn visch ophaalt; een vrouw aan het weeftoestel; dèsalieden etende, drinkende, slapende, tot zelfs van intieme aangelegenheden des levens toe. Een der beste houtsnijders in dit genre, I Gobak overleed in 1933. Zijn laatste werk, een mannetje, dat naar water bukt om er vischjes uit op te halen, werd door het „Bali-museum" aangekocht. Grotesk en fantastisch wordt deze school in enkele alleenstaande beelden. Van „Baroe", de grappige priesterknecht maakte I Patera een onnatuurlijk

lange, dunne gestalte, maar die met een rankheid van lijn, een fijnheid van vorm, doet denken aan moderne Fransche kunst.

In het opgewekte kunstleven van Gianjar blijft ook heden nog de beeldhouwkunst niet tot enkel plaatselijke scholen beperkt. Overal worden hier en daar wel beelden en houtsnijwerk gemaakt, meer of minder goed. Bekend zijn de flesschestoppen (de tekep-poetjoeng) uit Bedoeloe en de geestige, primitieve dierfiguren uit Sebatoe.

Langzamer en geleidelijker dan in de beeldhouwkunst ontwikkelden zich moderne tendenzen in de schilderkunst van Gianjar. Deze werkten evenwel dieper en algemeener door, terwijl hun invloed niet beperkt bleef tot een enkele désa, maar tot in het Badoengsche zich uitbreidde. Waar nu deze moderne Balische schilderkunst door de Baliërs algemeen bewonderd wordt, blijkt de doorsnee Europeaan er echter even vreemd tegenover te staan als tegenover de oude Balische kunst.

Zeven jaar geleden volgden de schilders van Rangkan, Gianjar, Soekawati, Mas, Tampaksiring, Peliatan, Tebasaja, Padangtegal en Oeboed nog meer of minder vrij de traditioneele stijl van de Kloengkoengsche schilderschool, die ± 100 jaar geleden met I Moedara als haar meester, een groote bloeiperiode beleefde en die stijl- en toonaangevend werd voor geheel Zuid-Bali.

Daar, waar de traditie het minst sterk is, zal de kunst zich het gemakkelijkst van haar band kunnen los maken om zich vrijer te ontwikkelen. In het Kloengkoengsche volgen de schilders nu nog geheel de onpersoonlijke, traditioneele, oude stijl de z.g. wajangstijl. De schilderingen, die in 1933 opnieuw in de Kerta Gosa van Kloengkoeng werden aangebracht, verschillen, wat stijl betreft, in geen enkel opzicht van de oude wajangschilderkunst. In het Gianjarsche evenwel beleeft de schilderkunst door nieuw ontdekte mogelijkheden, nieuwe motieven, nieuwe uitbeelding, vrij van het schema der traditie, een nieuwe opleving. De nieuwe belangstelling voor onderwerpen uit het dagelijksch leven, die men kon uitbeelden, zooals men verkoos, bracht ook in deze kunst nieuw leven. Wat voor de beeldhouwkunst gold, geldt ook hier; vroeger werden zulke onderwerpen wel eens geteekend, minder geschilderd, maar nog nooit werden deze met dezelfde belangrijkheid uitgebeeld als de onderwerpen uit Hindoesche godenverhalen. De traditioneele stijl werd hier nu eveneens beïnvloed door de moderne wijze, waarop men de profane motieven behandelde. Zelden nog waagde men de geijkte vorm der figuren uit de godenwereld te veranderen, maar nieuw werd de uitvoerigheid van het rijk decor, waarin men deze plaatste, de vrijer compositie, de bewogener stijl, de fijner kleurschakeering. De bekende voorliefde voor decoratieve pracht en fijne details treedt ook in deze moderne Balische schilderkunst sterk op de voorgrond en wel in het bijzonder in de meer of minder ornamentale styleering van de tropische vegetatie.

In deze schilderkunst, die vlak, decoratief bleef, past men nog overal de langzame, maar goedkoope Balische schildertechniek toe. Het Chineesche rood (kentjoe), de Balische aardverven, het wit van tot poeder gestampte beenderen, het indigoblauw worden aangewreven met antjoer, een Chineesche vischlijm. Een enkel experiment met temperaverf uit tuben werd al gauw wegens de hooger kosten opgegeven. Een sterke opleving beleefde de Balische zwart- en-wit-kunst, zeker ook wel door de goedkooper en makkelijker techniek. De inkt wordt zelf bereid met lampezwart, aangewreven met antjoer.

Niet altijd bezit de nieuwe schilderkunst de instinctieve stijlzuiverheid, de klare verdeeling, de sterke teekening, de voorname soberheid van kleur, van

het beste der oude wajangschilderkunst, maar boeiender werd nu het bonter beeld, waarin persoonlijkheden naar voren treden en waarin de ongekunstelde, levensblije Balische volksziel soms met dieper kracht naar voren schijnt te komen.

Omstreeks 1929 maakten de padandazoons in Tampaksiring primitieve gekleurde inktteekeningen van mannen met vechthanen, een tempelfeest, een barongspel enz. Belangrijk werd een groote figurenrijke teekening van een lijkverbranding door Ida Bagoes Moekoe, die als een document heel het feestelijk gebeuren tot in bijzonderheden vertelt. Wat later maakte zijn familielid Ida Bagoes Kembeng, dalang van Tebasaja bij Oeboed, schilderingen van visschers in booten enz. Met een „Djangirdans", die toen populair was, maakte hij opgang. Nu begonnen ook de andere schilders in de buurt dergelijke onderwerpen te teekenen en te schilderen; aanvankelijk beïnvloedden zij elkaar en keken van elkaar af. Vanuit Oeboed als centrum breidde deze invloed zich achtereenvolgens verder uit tot Bedoeloe, Batoean, Tegallinggah, Sibang en Badoeng. Een plaatselijk eigen stijl komt het sterkst uit in de inktteekeningen van Batoean en Bedoeloe. De schilderkunst van en om Oeboed, toont het meest verschillende persoonlijkheden, het minst een bepaalde school.

De reeds genoemde Ida Bagoes Kembeng van Tebasaja, doet zich in zijn werk kennen als een warmvoelend, sterk persoonlijk kunstenaar, ongelijk, dikwijls vreemd en bizar en met een uitgesproken voorliefde voor decoratieve pracht, en felle kleuren. Van zijn drie schilderende zoons is Ida Bagoes Madé de knapste en altijd zich gelijk blijvend in zijn uiterst verzorgde, smaakvolle teekeningen.

In Padangtegal is I Déwa Gedé Soberat misschien wel de knapste schilder van geheel Bali. Zeker evenaart geen der andere schilders de voornaamheid van zijn coloriet, de veelzijdigheid van zijn kunnen. Zijn levendige, intelligente geest weet steeds weer boeiende tafreelen te ontleenen aan het volksleven om hem heen of de oude volksverhalen, terwijl de eeuwenoude Hindoemythen met nieuwe luister herleven in enkele van zijn groote composities. Een invloed van het werk van Spies, bij wien hij een jaar werkte, is merkbaar in de behandeling van het landschap, een invloed echter die geen slaafsche navolging werd, maar die hij tot iets eigens kon verwerken en die zijn artistieke gezichtskring verruimde.

Minder levendig en sierlijk, maar altijd klaar en gewetensvol in zijn teekening is zijn neef I Déwa Gedé Meregeg. In zijn zuiver geteekende wajangfiguren houdt hij vast aan de traditioneele stijl, maar plaatst deze bij voorkeur tegen een achtergrond van zwart, waartegen het rood en geel der wajangfiguren en het olijfgroen van het rijk gebladert, prachtig uitkomen. Zijn beste schildering in deze trant versiert op voorname wijze de zaal van de Raad van Kerta te Badoeng. In enkele blanke teekeningen, zooals één van dieren bij een stroomend beekje onder hoog geboomte, terwijl de herder bij een godenhuisje zit te droomen, bereikt hij een poëtische, fijne stemming.

Een kundig illustrator van lontarboeken uit dezelfde désa, is I Déwa Ketoet Ding.

In Oeboed is I Goesti Njoman Lèmpad de oudste van allen. Deze op zoo velerlei gebied begaafde, is als schilder op zijn best in sierlijk geteekende en fijn gekleurde groepen van enkele figuren, bij voorkeur met een erotisch getint onderwerp. Meer misschien nog dan met zijn wat droog werk heeft de in 1934 overleden dalang van Oeboed I Madé Gerija, met zijn fijn artistieke, literair gevormde geest, bijgedragen tot de opleving van de kunst van zijn vrienden.

In Tegallantang maakt Ida Bagoes Anom knappe meer traditioneele wit-en-zwart-teekeningen en in de poeri van Peliatan werkt Tjokorda Oka met drie leerlingen. Voor 1931 uitsluitend als wajangschilder werkzaam, begon deze daarna, het voorbeeld van zijn kunstbroeders in Oeboed volgend, schilderingen te maken met onderwerpen als een barongspel, een feestelijke huwelijksstoet met de fijne bruid in een draagstoel en den adellijken bruidegom hoog te paard, eenvoudige composities, die later met architectuur en geboomte gecompliceerder werden. Ook van hem versiert een groote schildering de zaal van de Raad van Kerta van Badoeng. Opmerkelijk is de contrastrijke verdeeling van licht en donker in zijn effectvolle inktteekeningen. Tot voor enkele jaren was I Goesti Ketoet Kobot van Pengosèkan zijn zeer begaafde leerling. Nu werkt deze zelfstandig in zijn afgelegen désa en, nog bijna een kind, maakt hij de fijnste, teederste en kinderlijkste teekeningen van allen. Geen heeft zulk een overgegeven aandacht voor al de fijne bloempjes en blaadjes, geen zulk een bijna eerbiedige toewijding voor zijn goden, koningen en prinsessen, die fijn, licht en zuiver op zijn blanke teekeningen staan. Verder weg in Tegallinggah bij Gianjar woont Ida Bagoes Madé Nadera, die pas in 1933 als schilder begon, maar zich snel en persoonlijk ontwikkelde in een krachtiger en eenvoudiger stijl, die soms dichter bij volkskunst lijkt te staan.

In Bedoeloe blijven I Goesti Dohar en I Goesti Madé Gedé de oude mythen illustreeren, die zich dikwijls in hun licht gekleurde inktteekeningen afspelen temidden van een planten- en bloemenpracht.

De belangrijkste schilders wonen verder in Batoean en Badoeng. Omstreeks 1930 werkten in Batoean als schilder alleen Déwa Njoman Moera en zijn leerling I Ngèndon in de traditioneele stijl. Nu leeft hier een heele schilderschool met een eigen stijl, met 5 belangrijke persoonlijkheden en vele leerlingen.

I Ngèndon begon in 1933 kleine zwart-en-wit-teekeningen te maken van Tantri-verhalen, geheel afwijkend van de wajangstijl, al gauw maakte hij grooter en uitvoeriger teekeningen, bij voorliefde van woudtafreelen, waarin herten en vogels vluchten voor een tijger of jagers achter wild aanrennen, of waarin wel een Tantri-verhaal zich afspeelt. Later teekent hij dan een tempelcomplex in het woud met een vischvijver er voor, waarlangs een groep van fijne figuurtjes wandelt. In deze periode is het steeds weer het tropisch oerbosch met zijn beklemmende overdaad van wilde vegetatie, dat hij uitbeeldt en dat in enkele van zijn beste werken fantastisch visionair wordt. Tegenwoordig maakt hij geen fantastische woudtafreelen meer, maar zoekt zijn onderwerpen in het dagelijksch leven om hem heen, zooals een slingerend kamponggeweggetje, waarlangs een man gaat achter zijn koe, nagestaard door een ouden man, die neerhurkt in de deur van zijn hut, terwijl verder nog een vrouw bezig is varkens te voeren en kinderen spelen, of bijv. een groep van badende vrouwen bij een bron onder pluimen van bamboeriet en een weelde van fijn gebladert, of het levendig tafreel van een ,,Djogèd-dans", die vroolijkheid en afwisseling brengt in het dagelijksch kampongleven, of een nachtelijke „Redjang-dans" van vrouwen in de tempel bij het gamelanspel onder een versierd bamboedak, terwijl plotseling een vreeselijke Raksasa uit het donker verschijnt. De laatste tijd brengt hij soms wat kleur aan in dit soort teekeningen en maakte ook enkele schilderingen van zulke onderwerpen. Intusschen schilderde hij nog traditioneele wajangvoorstellingen, die nu echter een geheel persoonlijk cachet gekregen hebben. Persoonlijk is al

zijn werk, geheel afwijkend van dat der schilders rond Oeboed, die hem aanvankelijk beïnvloedden en voor Bali geheel en al nieuw. Hij is de eenige schilder, in wiens werk soms een verlangen naar diepte, naar modelé tot uiting komt en die pogingen in die richting onderneemt. Hierbij helpt hem soms het werk van Spies, waarvan hij leert en ook afkijkt. Sterk werd zijn invloed op zijn omgeving en talrijke leerlingen, waarvan I Tombelos de begaafdste en meest persoonlijke is, volgen nu zijn werkwijze. In 1932 begon ook I Patera, zijn buurman, teekeningen te maken en met een wonderlijk onbeholpen primitief begin, boeiend echter steeds door den gloed van zijn verbeelding, ontwikkelde deze reeds belangrijke beeldsnijder zich in enkele jaren tot een der meest bijzondere van Bali's schilders. In zijn donkertonige inktteekeningen, krachtiger van stijl en teekening dan die van I Ngèndon, schijnt iets te herleven van de oer-Balische, barbaarsche kracht der oude beelden in de tempels van zijn désa.

Na I Patera volgden de twee neven Ida Bagoes Boeda en Ida Bagoes Togog met belangrijk werk, dat persoonlijk en van elkaar en de twee andere schilders verschillend, toch als alles, wat hier ontstaat, het onmiskenbaar merk draagt van Batoean. Het schijnt, dat dit bloeiend kunstcentrum zijn eigen stempel moet drukken op al deze creaties, die als nergens anders zoo dikwijls wonderlijk, vreemd, fantastisch, grotesk, en soms barbaarsch aandoen. Sterk komt dit o.a. uit in de inktteekeningen van Ida Bagoes Boeda, die begon met decoratieve composities van een onwerkelijke wereld van planten en bloemen, waarin wonderlijk rare tijgers verschenen. In dit genre bleef hij zich de eerste tijd voortdurend herhalen, maar langzaam aan kreeg zijn fantasie meer vlucht en nu maakt hij prachtige teekeningen van Dedari's, die komen aanzweven om neer te dalen in een heerlijke badplaats, van een lijkverbranding, van een krisdans, alles naief van opvatting als van een kind, maar ongewoon gaaf en persoonlijk van stijl. Ida Bagoes Togog maakte in den beginne decoratieve désascènes en daarna minder ornamentaal, maar persoonlijker, een suggestieve teekening van een dansende barong en de laatste tijd met voorliefde een opgewonden bewegende menigte op een lijkverbrandingsfeest, of op een oorlogstafereel, zooals dat hier vroeger toeging met lansen en krissen en de radja te paard.

Een enkele keer doet iets in dit primitief expressionistische werk uit Batoean denken aan moderne Fransche schilders als Chagal, Picasso, Matisse en Rousseau. Nooit echter hebben deze schilders hier ook maar eenige reproductie gezien van moderne Europeesche kunst, netzoomin als de beeldsnijders van Mas. Beseft men evenwel, hoezeer de moderne kunstenaar in Europa zich interesseert voor primitieve Oostersche kunst, dan wordt dit verschijnsel meer verklaarbaar.

Al deze genoemde Balische schilders zijn jonge mannen; alleen I Goesti Njoman Lèmpad is boven de dertig, emelen zijn nog jongens. Nog veel kan men van hun kunst verwachten. Wat hier noodig is tot sterking der ontwikkeling van deze jonge Balische kunst, zijn opdrachten voor wandschilderingen. Slechts hierin, op het grooter vlak, zal deze schilderkunst zich in al haar decoratieve pracht kunnen ontplooien. Vroeger dienden alle schilderingen tot siering van de Balische samenleving. Slechts spaarzaam zijn nu de opdrachten om een „parba" te beschilderen in tempel of poeri, om een idaridar" of „tika" te maken of gordijnen te verluchten met tafreelen uit geliefde verhalen. De verarmde Baliër kan hiervoor geen geld meer missen en zij, die dit wel zouden kunnen missen, hangen hun huizen liever vol met Europeesche

en Japansche bazarrommel, inplaats van met de waardevolle producten van hun eigen begaafde kunstenaars.

De vereeniging „Het Bali-museum" heeft dezen schilders, houtsnijders en den goud- en zilversmeden de helpende hand geboden. In een afdeeling van het museum wordt hun werk, na keuring, geëxposeerd en verkocht. Zoodoende bewaart deze instelling de toekangs voor het ongewenscht contact met touristen en brengt tegelijkertijd een levend element in haar museum. Het laatste jaar kon deze vereeniging enkele opdrachten geven. Collecties Balische kunst werden naar de Foire te Hanoi en de Jaarbeurs te Bandoeng gezonden. De zilversmeedkunst van Kamasan en Gelgel, die reeds bedenkelijk achteruit ging, kon zij weer op het oude peil terug brengen door strenge keuring, door den zilversmeden zilver te verstrekken voor het maken van zwaarder schalen en door hun enkele prachtige voorbeelden uit de museumcollectie tijdelijk af te staan. Ook den goudsmeden kon zij steun verleenen en I Déwa Gedé Soberat en Ida Bagoes Kembeng ten slotte werken nu in opdracht van het museum aan groote schilderingen.

Geheel onveranderd van stijl en vorm bleven de wajang-koelitpoppen uit het Balische schimmenspel. De dalangs van Dentijis, Soekawati, Rangkan, Mas en Tebasaja snijden nog steeds de fijne profielen volgens de oude traditioneele voorbeelden uit het strak gespannen sapileer. Te verwonderen is dit niet daar deze markante poppen immers aan het geheele Balische publiek bekende personages uit de Hindoe-verhalen voorstellen, elk met zijn typische karaktereigenschappen : een nieuw onbekend silhouet of een afwijking van het bekende type in de voorstelling, zou daarom verwarrend werken op het auditorium. Dit wil echter niet zeggen, dat het bij de Baliërs zoozeer geliefde schimmenspel, onberoerd is gebleven door de tijdgeest. De jongere generatie kan de ernstige toewijding en verzorgde uitvoerigheid, waarmee bijv. ± 50 jaar geleden de beroemde dalang van Tebasaja I Sangkerah de heldendichten uit de Bratajoeda, Ardjoena-Wiwaha of Adiparwa vertoonde, weinig meer waardeeren. Men verlangt nu levendiger en spannender situaties, en de meest gezochte dalang uit het Gianjarsche, I Geranjam van Soekawati, verzint nu dan ook zelf nieuwe avonturen en verwikkelingen voor de bekende hoofdpersonen van zijn opvoeringen, of ontleent daarvoor populaire onderwerpen aan de volksalmanak of boeken uit de schoolbibliotheek enz., waarbij de op te voeren personen worden voorgesteld door de poppen, die volgens figuur en karakter daarmee overeenkomen en wier namen zij ook krijgen. Veel succes behaalt hij steeds met de improvisatie van actueele grappen, waarmee hij de dialogen der parekans opvroolijkt.

Ook in de stijl der maskers voor de topèng- en djaoekvertooningen en der heilige rangda-, barong- en baronglandoengmaskers heerscht de traditie nog oppermachtig. Alleen de grappige en groteske maskers voor de clowns worden vrijer gechargeerd. (In het Badoengsche worden wel onbeschilderde „siermaskers" gemaakt, niet voor Balische dansers en acteurs, maar voor de vreemdelingen.)

Voor de goudsmeedkunst van Gianjar zou men van een opleving in de laatste jaren kunnen spreken. Deze is evenwel ontstaan door de vraag naar Balische ringen van touristenzijde en heeft daardoor haar eenigszins bedenkelijke kant, omdat het gros der touristen meer naar goedkoop dan naar goed werk vraagt. Waren er bij vroeger in Tjeloek drie kundige goudsmeden, nu worden hier ringen „gefabriekt" door wel dertig smeden, waarvan de meesten het vak „even gauw" geleerd hebben en thans een groot, te groot aantal ringen van infe-

rieure kwaliteit naar Dènpasar brengen om ze voor een belachelijk lage prijs te verkoopen. Het gevolg is, dat het moeilijk werd het goede werk behoorlijk betaald te krijgen. Het gevaar van een geheele degeneratie van dit kunstambacht werd door het Bali-museum niet denkbeeldig geacht. Het probeerde de knappe toekangs te steunen o. a. door hun betere steenen te verschaffen en belegde na overleg met den Controleur, een vergadering met alle goudsmeden van Tjeloek en Batoean, waar de Poenggawa hun wees op het nadeel, dat zij zelf zich gingen berokkenen en hoezeer het in hun eigen voordeel zou zijn een „sekeha" (vakvereeniging) op te richten. In dit verband moge hier aangehaald worden hetgeen prof. van Eerde reeds in 1925 schreef: „Als middel tot verweer bedacht men in Europa weerkrachtige organisaties, die als de gilden en confrèrieën van weleer den kunstenaar beschermen tegen de nooden der concurrentie en andere invloeden van buiten. De standvastigheid van dorpswaterschap- en godsdienstige vereenigingen doet vragen of er ook op kunstgebied niet kracht ware te verleenen of te versterken, waar zij reeds in kiem aanwezig is in de samenwoningen van Balische kunstnijveren. Dat zou niets vreemds zijn, omdat ook Balische Waterschappen, waar zij niet waren, door ons bestuur zijn ingesteld, en daar waar zij onvoldoende georganiseerd bleken, op nieuwen voet geschoeid. Wat dergelijke vereenigingen noodig hebben is regeling, erkenning, in-eer-herstelling, steun. Wat zou er tegen te zeggen zijn, wanneer vereenigingen van inlandsche kunstenaars of handwerkslieden evenals sommig godsdienstige vereenigingen zich ambtsvelden zagen toebedeeld, waarvan de opbrengst aan de gezamenlijke belangen ten goede kwam? Wat zou het deren, als aan die kunstnijveren de eer werd bewezen, die ook aan andere boven den gewonen landbouwer uitstekende individuen, toekomt? Wanneer zij daardoor eenigszins bevrijd bleven van de onrust, welke de nieuwe toestand voor den inlander veelal met zich brengt bij het streven naar de voldoening aan de nieuwe behoeften, welke de Westersche massafabrikatie hem voorhoudt? Wat de inlander vooral verlangt en wat de kunstnijvere noodig heeft voor het gedijen van zijn kunst is gemoedsrust, erkenning van zijn verdiensten en afwezigheid van dagelijksche materieele zorgen. Niet met groote sommen gelds schijnt de inlandsche kunst te helpen, maar met het scheppen of versterken van bij de inlandsche gemoedsgesteldheid passende omstandigheden, welke van ouds bleken in staat te zijn het inlandsche sociale leven in het algemeen en daarmede de kunst te doen bloeien".

Wordt intusschen het bekende Balische ringtype nog steeds op voortreffelijke wijze vervaardigd, het is alweer de zucht naar verfijning en rijkdom van ornamentatie, die de eenvoudige oude modellen op den achtergrond doet raken en nieuwe modellen doet ontstaan, waarvan de filigraanachtige fijnheid soms doet denken aan Makassaarsche zilversmeedkunst. Zeer mooie nieuwe modellen werden gecreëerd door I Pak te Batoean, I Sedoet te Tjeloek en I Déwa Madé Oka te Bang, wiens ringen meer Chineesch beïnvloed schijnen. De knapste goudsmid is hier wel I Daloen te Belahbatoeh, die zich bij het oude model houdt.

Geen enkele kunst hebben import en vreemde invloed (dit keer niet van touristen) zooveel schade gedaan als de weefkunst. Deze prachtige kunst der Balische vrouwen, die behalve een volksrijkdom, een volksgeluk beteekent, is de laatste jaren sterk achteruit gegaan. Jaarlijks gaan nu duizenden guldens uit Bali voor de import van pijamas, sweaters, truiën, hemden en bedrukte kains en katoentjes. Deze sjofele en dikwijls dwaze en onhygiënische plunje komt in de plaats van de sierlijk geplooide hoofddoek, de

bloote schouders, de kleurige sapoet of anteng, de eigen geweven kain, deze mooie, altijd waardige Balische volksdracht. Voor de weefkunst blijft zoodoende niet veel kans meer over. Een slecht voorbeeld geven in dezen Balische ambtenaren, die blijkbaar meenen hun meer Westersche schoolopleiding te moeten demonstreeren in het dragen van ongemakkelijke Europeesche pakken en die er nog niet aan toe zijn te beseffen dat „swadeshi" een weldaad voor hun volk zou zijn. Onbegrijpelijk is het ook, waarom op de desascholen de kinderen een geheel on-Balische kleeding schijnen te moeten dragen (zie foto). Was het weven vroeger algemeene en schoone bezigheid der Balische vrouwen, nu weeft nog geen derde van haar de kains enz. voor zich en haar familie. De bereiding der plantaardige verfstoffen, waarmee vroeger de draden werden gekleurd, is hier geheel in onbruik geraakt en vrijwel vergeten. —

Uit het voorgaande blijkt wel, dat Gianjar op cultureel gebied een der belangrijkste, zoo niet de belangrijkste onderafdeeling van Zuid-Bali is. In deze zeer ongunstige jaren heeft de kunst hier stand gehouden en zich zelfs hier en daar belangrijk kunnen ontwikkelen. Haar verdere ontwikkeling echter zal vermoedelijk onder steeds moeilijker omstandigheden plaats vinden. Men kan b. v. wel aannemen, dat de vreemde invloed van het, naar het Westen georiënteerde, onderwijs steeds dieper als een geestelijke ontwrichting in de Bali-Hindoe maatschappij zal invreten, geestelijke bevrijding leidt hier tot geestelijke verarming; de band van de godsdienst, steeds meer ondermijnd, zal losser worden; haast en onrust brengen ook hier de algemeene vervlakking met zich mee en de Baliër, onbewust van de waarde van zijn eigen cultuur, zal misschien, zoo er geen reactie van bewustwording intreedt, steeds meer naar het nieuwe en vreemde van poovere import grijpen. Door nieuwe behoeften en zware belastingen is een groote geldnood ontstaan. Verkoopt de Baliër reeds nu al niet bijkans alles wat los en vast zit om maar aan geld te komen? Maar al te dikwijls moet een toekang haastig een werkstuk voltooien om maar gauw geld in handen te krijgen. Vroeger speelde geld geen rol in de Balische kunstwereld. Zonder direct betaald te worden kon de kunstenaar hier onbekommerd leven. Nu moet hij om te leven, zijn werk verkoopen aan vreemdelingen. Het is te hopen, dat in de toekomst de vereeniging „het Bali-museum", die nu reeds een onmisbare plaats in de Balische kunstwereld inneemt, haar steun en invloed steeds krachtiger zal kunnen doen gelden. Op deze wijze zal zij hier een taak van hoog cultureel belang kunnen vervullen, totdat, naar wij hopen, de Baliër, eindelijk bewust als Baliër, deze taak overbodig maakt, want, mogen wij al soms teleurgesteld zijn in de slappe houding van Baliërs ten opzichte van hun eigen cultuur en levensstijl, telkens opnieuw staan wij toch weer geslagen met bewondering voor de prestaties van hun, ondanks alles, nog sterk levende kunst.

Ook vroeger is Gianjar steeds een belangrijk gewest geweest. Nog heden getuigen de oude monumenten, waaraan geen andere onderafdeeling zoo rijk is, van de glorie der oude Hindoe-rijken. Hoe bekend de kunsthistorische waarde van deze monumenten ook moge zijn, geen van deze werd nog verklaard tot „nationaal monument" en aan „monumentenzorg" is men op Bali, het wereldvermaarde, nog niet toe. Weliswaar wordt door het B. B. eenig toezicht gehouden op het onderhoud van de drukst bezochte monumenten, maar een afgelegen monument als het uiterst merkwaardige, dertig meter lange relief van Jèhpoeloe b.v., ligt onder een sawah, waarvan het water doorsiepelt over beeldhouwwerk, dat geheel met

mos en planten bedekt is. Waarom wordt, nu de ambtenaar van de oudheidkundige dienst Bali verlaten heeft *), „Monumentenzorg" hier niet opgedragen aan een deskundige als den conservator van het Bali-musum, die hier reeds negen jaren woont ?

[*) Sedert dit werd geschreven, is Dr. Goris naar Bali weergekeerd.

De Auteur, ons hierop opmerkzaam makende, verzoekt ons verder nog te vermelden, dat de groote Balische kunstenaar I Patera te Batoean, 5 October 1935 is overleden.

Voorts ontleenen we aan zijn brief, dat na het schrijven van zijn opstel in de Balische kunstwereld nieuwe talenten naar voren zijn gekomen, reeds ontwikkelde hun stijl hebben veranderd, kortom alles in beweging blijft.

In ander verband noemt hij nog den naam van den schilder I Déwa Gedé Raka te Padangtegal, een (tweede) neef van I Déwa Gedé Soberat, die echter tegenover dien knappen schilder slechts in een zéér enkel stuk zelfstandigheid vertoont.

Oók aan een vriendelijk schrijven van den Heer Bonnet ontleenen we nog het volgende:

„Het inderdaad beste beeld van moderne Balische plastiek in Sânâ-Boedâjâ [No. 32] .... is van Déwa Gedé Oka te Mas [(8)] ... en stelt Déwi Kadroe voor. D. G. Oka heeft evenwel van Déwi Kadroe niet veel af geweten en verwees mij toen ik daarvan wat wilde weten naar Ida B. Poetoe Mas. Déwi Kadroe is de gemalin van Kasiapi [Kaçyapa], zoon van Brahma. Zij heeft 1000 kinderen, die zij in vuurspuwende slangen verandert. D. G. Oka maakte een man van D. Kadroe, hij wist er .... niet veel van af. De ring die de figuur in zijn handen houdt is, geloof ik, niet veel meer dan een symbool van toewijding .....

„In Mas is een Tjokorda en een Déwa Gedé Oka, neven die in dezelfde stijl en ook soms samen werken. D. G. Oka .... is evenwel de knapste ....."

„De biddende vrouwefiguren bij het artikel van Dr. St. [„Elsevier", 1934, illustratieblz. na p. 396, beneden] zullen wel copieën zijn naar werken van I Rodja [(5)] of I Geremboeang [(4)]. De linksche, staande, figuur, lijkt mij veel beter dan de rechtsche. Misschien is dit wel origineel". —

Kasyapa en Kadrû komen voor in het Anggastyaparwwa. Zie Dr. Th. Pigeaud „De Tantu Panggelaran" 's Gravenhage 1924, blz. 322.

Red. Dj.]

WHAT ABOUT THE PLASTIC ARTS IN BALI OF TODAY ?

(Synopsis from the Editor.)

In Dènpasar, the capital of South Bali and of the ancient principality of Badoeng, there are about ten shops, where hundreds of „modern" Balinese statuettes are piled up for sale. These so-called „Mas" statuettes are manufactured for the tourist and also for export to Java and America. Mas is the village in the ancient principality of Gianjar, where actually a rejuvenation of the Balinese sculpture came to be effected. But the statuettes sold to the foreigners are but weak imitations of the „Mas" originals. The occident would call this plagiarism, but the word would be too strong for Bali. Traditionalism in oriental art is always permitted, even demanded, so is a very close following.

As to the origin of the authentical new ways in Balinese art, more than one visitor, on beholding certain primitive expressionistic Balinese drawings which remind him of modern French painters as Chagal, Picasso, Matisse or Rousseau, will surmise real western influence. But, generally speaking, neither the sculptors of Mas, nor the painters of Batoean or elsewhere, have ever come across anything like modern western art.

On the other hand one can state that modernists like the Mexican painter Covarrubias and the German artist Spies have been in contact with Balinese artists and have given them actual impulses by their own work, which at times probably may have penetrated even further. However, considering how strong many a modern western artist is interested in [not to say influenced by] „primitive" oriental art, all this can be only too readely understood.

Undoubtedly the actual causes of the changes in the various Balinese arts are lying much deeper. The „modernistic", and often decidedly original conceptions in art of the sculptors in Mas show, in a certain sense, how art with them is threatened with detachement from its moorings. Their work has lost its original destination; it is no longer meant to decorate temples and aristocratic mansions, it is not even any longer for the Balinese themselves. Much though the modern Balinese statuecarver inclines to technical stunts, he yet speaks a language of simplified forms with which the Westerner is much more familiar through his own modernistic sculpture, than the Balinese, accustomed as the latter are to excessive ornament, a superabundance of detail, an almost hysterically complicated and raffine style, by reason of the traditional architecture and the plastics of recent decades.

Handsome specimens of the traditional style, of the Pĕnataran temple in Sambahan, are shown by photo 1, 2 and 3; an overloaded, no longer as beauteous affecting specimen, of the Panindjoean temple in Batoean, by photo 4. Nĕgari, Sélâkarang, Tĕgaltamoe and Pĕliatan have new temples in this traditional style too. Of secular buildings the big gateway of the „poeri" in Pĕliatan is a beautiful exemple.

Though one may consider the „modernistic" style of the Balinese plastic art, its simplicity of form and its lack of ornament, as a purposed reaction against the exuberant recent one, the latter in itself stands in strong contrast to the quiet force and the limpid purity of the Balinese art of some fifty years ago. If one goes back further still into the past, one finds the grandiose, bold, archaic, even barbaric style of the statues, about 150 years hence, preserved in the poerâ Pĕnataran in Soekawati and the poerâ désâ of Batoean.

From there to the recent style is a long way, and this way from static, pregnant greatness to dynamic, scintillating virtuosity would not have been accom-

plished, if the Balinese society in itself had not undergone powerful shocks, altering the mental conceptions of the people. That this had to find utterance in the other arts too, is clear. As regards music, one finds proof of it in the impetuous playing of the „gong gĕbjar", which is very popular. In painting too the modernistic style is generally admired by the Balinese. This art came into vogue, just like modern plastic art, in the district of Gianjar. People there evidently did not consider themselves so strictly bound to the ancient traditional art of painting as in Kloengkoeng, where about a hundred years ago, I Moedarā was the greatest master of that style. Painting there is still done in accordance with the ancient so-called „wajang" style. (Specimens in the Kĕrtā in Kloengkoeng.)

Since the old figures of gods and heroes hold so to say a position of inviolability, the modernistic painters looked for more freedom in the way of an enrichment, a refinement, a greater variation of colour, a more independent meaning of the surroundings of the ancient stories, and before all their attention was drawn to scenes of profane life.

The dubious symptoms in the official architecture, the position the arttrades hold, the efforts to regenerate goldsmithry, undertaken on the part of the Bali Museum, the necessity of supporting the ancient textile art, all this subjects cannot be treated of more fully in this synopsis.

Noticeable newer artists.

(1.) I Tĕgèlan at Bĕlaloean. Traditional woodcarver. Was acquainted with Covarrubias's extremely slender figure-drawings. Received (in 1930) from Walter Spies a rather longish piece of wood and carved out a conventional but somewhat overslender figure. (See ph. 5.)

(2.) Idā Bagoes Kĕtoet Glodog at Mas. Son of Idā Bagoes Ngoerah (scholar and artist, deceased 1928). The sons of the latter are not only woodcarvers, painters, but also dalangs, wajangactors. Idā B. K. Glodog, inspired by the carving of (1), starts making a very unconventional variant, with hyperlong arms and legs of the traditional old-man of Balinese art. Obtains influence with (3), (4), (5), (6) and (7). Loses himself more or less in franctic exaggerations, but remains resourceful. (See ph. 6.)

(3.) Idā Bagoes Poetoe at Mas. Brother to (2). More traditional and less fantastic woodcarver.

(4.) I Grĕmboeang at Mas. Perhaps the most important sculptor of the whole group. Magnificent statuette of Tjintia, highest and most abstract god of the Balinese. But also work of a more profane kind. (See ph. 7 and 8.)

(5.) I Rodjā at Mas. Brother-in-law to (4), similar work but not so powerful. Inter allia very sensitive female figures. (See ph. 9.)

(6.) Idā Bagoes Njanā at Mas. Plastic artist of high genious. His works possess an immateriality that evades description. (See ph. 10.)

(7.) I Dojotan at Mas. Carver of graceful birds.

(8.) I Déwā Gĕdé Okā at Mas. Makes his figures heavier again, and more traditional. (Work in Sānā-Boedājā Museum Jogjakarta.)

(8a.) Tjokordā Okā at Mas. Cousin to (8); similar work.

(9.) I Gobak at Batoean. Popular sculptor of humoristic types. Deceased 1933. (Specimen in Bali Museum, Dènpasar.)

(10.) I Patrā at Batoean. Gets grotesque and fantastic in like subjects. See also below, after (26).

(11.) Idā Bagoes Moekoe at Tampaksiring. Indian-ink drawings with some coulour. I.a. cremation. (See ph. 11.)

(12.) Idā Bagoes Kĕmbĕng at Tĕbāsajā (near Oeboed). Dalang. Relative to (11). As a painter he uses strong coulours. Sometimes bizarre. Fishing-scenes; Djangirdance; etc..(11) and (12) influence others, at Oeboed, and, more indirectly the artists of Bĕdoeloe, Batoean, Tĕgallinggah, Badoeng. See below (20)-(28). (Work of (12) in Bali Museum. Other work in Sānā-Boedājā Museum. See also ph. 12.)

(13.) Idā Bagoes Madé at Tĕbāsajā. Son of (12). Tasteful, conscientious draughtsman.

(14.) I Déwā Gĕdé Sobrat at Padangtĕgal, is acquainted with Walter Spies but assimilated this influence independently (see his landscape). Perhaps the most capable Balinese painter. Of a lively and intelligent mind he is versatile and a distinguished colorist. (See ph. 14. Also see „Elsevier", 1934, the illustration in front of p. 397, at the top. Other work in Sānā-Boedājā Museum.)

(15.) I Déwā Gĕdé Mĕrĕgĕg at Padangtĕgal. Cousin to (14), not quite so graceful and lively. But clear and conscientious, and in some drawings delicately poetical. He loves to put his traditional wajangscenes a striking red and yellow and olivegreen against a black background. (Work in the council of Kĕrtā at Badoeng.)

(15a.) I Déwā Gĕdé Rakā at Padangtĕgal. Cousin to (14). (See „Elsevier", 1934, the illustration in front of p. 397, at the bottom.)

(16.) I Déwā Kĕtoet Ding at Padangtĕgal. Capable illustrator of palmleaf books.

(17.) I Madé Grijā at Oeboed. Deceased 1934. Dalang; an delicately artistic and literary spirit. Work somewhat uninteresting.

(18.) I Goesti Njoman Lèmpad at Oeboed. Many-sided artist. Represents an older generation. Delicate coulours; graceful drawing; by preferance subjects somewhat erotically tinged. (Work in Sānā-Boedājā Museum.)

(19.) Idā Bagoes Anom at Tĕgallantang. Black-and-white drawings. Clever but comparatively traditional. (Work in Sānā-Boedājā Museum.)

(20.) Tjokordā Okā at Pĕliatan. At first a painter in wajangstile. Since 1931 under Oeboed-influence. Barong-play; Noble weddingprocession; etc. His compositions later-on become more complicated. Also effectual indian-ink drawings. (Work in the Council of Kĕrtā at Badoeng.)

(21.) I Goesti Kĕtoet Kobot at Pĕngosèkan. Pupil of (20). Delicate, tender, somewhat childlike drawings full of reverent devotion. (See ph. 13.)

(22.) Idā Bagoes Madé Nadrā at Tĕgallinggah. More vigorous and simple. Sometimes nearing the old folk-art; still individual.

(23.) I Goesti Dahar at Bĕdoeloe. Paints traditional myths. More genuine in, lightly coloured, inkdrawings with backgrounds of luxuriant vegetation.

(24.) I Goesti Madé Gĕdé at Bĕdoeloe. Work in the style of (23).

(25.) I Ngèndon at Batoean. Pupil of the traditionalist Déwă Njoman Moeră. Is getting more modern since 1933. Small black-and-white Tantri-scenes. Afterwards detailed, fantastical, even visionary drawings of primeval forests, at present scenes from village-life with abundant vegetation in the background. Beside such drawings painted also wajangscenes, but with a personal cachet. At first influenced by the Oeboed artists, Walter Spies among them, but making of it something absolutely his own. (See ph. 15 and 16. Also see „Elsevier", 1934, the illustrations after p. 396, at the top. Other work in Sână-Boedâjâ Museum.)

(26.) I Tombĕlas at Batoean. Most gifted and individual of all pupils of (25).

(10.) I Patră at Batoean. Deceased 1935. Important sculptor (see above). Neighbour of (25). Started drawing in 1932. Darkly-toned ink-drawings. More primitive and barbaric, but also more vigorous and grandiose than (25). One of the most individual of Balinese painters. (See ph. 17. Other work in Bali Museum.)

(27.) Idă Bagoes Boedă at Batoean. His art is similar to, but different from the above named. What on the outset were unreal, decorative compositions of flowers and plants with queer tigers, afterwards came to be splendidly fantastical drawings of celestial nymphs, descending in a delicious bathing-place; of a kris-dance; etc. (See ph. 18.)

(28.) Idă Bagoes Togog at Batoean. Cousin to (27). Also suggestive, primitively expressionistic drawings. Of a dancing barong. Of excited cremation or war scenes.—

Capable goldsmiths:

(29.) I Pak at Batoean (new fine models).

(30.) I Sĕdoet at Tjĕloek (id.).

(31.) I Déwă Madé Okă at Bang (certain Chinese influences).

(32.) I Daloen at Blahbatoeh (beautiful old models).

ENKELE OUDHEDEN VAN BALI

door

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

Nadat de stelselmatige inventarisatie van de Balische oudheden in 1928 voorloopig werd gestaakt en de resultaten waren gepubliceerd, zijn er herhaaldelijk vondsten gedaan, welke nog op een publicatie wachten. Behalve tientallen van bijzettingsbeelden uit de 14e eeuw, geheel gelijk aan die, welke in het reeds geinventariseerde gebied (Pèdjèng en omgeving) waren te voorschijn gekomen, trof men echter ook nog enkele stukken aan, welke van grooter belang moeten worden geacht en iets geheel nieuws bieden. [1])

Enkele daarvan vonden behandeling in de vakliteratuur, andere bleven echter geheel onbekend, zoodat ik gaarne de door de redactie van Djåwå geboden gelegenheid aangrijp enkele der bedoelde nieuwe aanwinsten van de Balische oudhedenschat meer algemeen bekend te maken. Uiteraard is het daarbij niet de bedoeling een doorwrochte behandeling der stukken te geven, welke nu eenmaal elders thuishoort. [2]) Maar, aangezien de tijdsomstandigheden de uitzichten op een voortzetting der inventarisatie van Bali's oudheden denkbeeldig maken, kan het zijn nut hebben tenminste een voorloopige beschrijving en een afbeelding te geven. Het materiaal toch, waaruit verreweg de meeste oudheden van Bali zijn vervaardigd, een zeer zachte mergelsoort, biedt uiterst weinig weerstand aan den tand des tijds, zoodat het gevaar, dat in eenige jaren belangrijke gegevens verloren zouden raken, lang niet denkbeeldig is.

Bedoelde oudheden dan zijn: een zuil met inscriptie te Sanoer, een merkwaardige rots-stūpa te Bĕdoeloe en een grot-tjaṇḍi bij Tabanan.

De zuil van Sanoer. [3])

In 1932 werd nabij de desa Sanoer, zuid-oostelijk van Dèn Pasar aan de kust gelegen, een mergelsteenen zuil blootgelegd, welke 177 cm hoog is en 62 cm in diameter meet. (Figuur 1) De zuil, welke geheel rond en onbewerkt is, draagt als bekroning een lotuskussen, waar vroeger ongetwijfeld iets bovenop heeft gestaan. Welk voorwerp dat was, kon ik niet meer te weten komen.

Is het voorkomen van een gladde ronde zuil reeds iets merkwaardigs (in de Hinduistische bouwkunst van Java en Bali treft men geen ronde steenen zuilen aan), merkwaardiger wordt bedoeld stuk nog als men ziet dat het over een gedeelte beschreven is met een inscriptie, gedeeltelijk gesteld in een Voor-Indische schriftsoort (prae-nāgarī), welke waarschijnlijk alleen voor Hindu's leesbaar was, gedeeltelijk in een Oudjavaansche schriftsoort, welke slechts door

[1]) Buiten beschouwing blijven hier de vondsten op praehistorisch gebied, zooals die van fragmenten van den gietvorm voor de bekende keteltrom van Pèdjèng, door Dr. Crucq op Bali aangetroffen.

[2]) De mij verstrekte gegevens zijn niet steeds volledig; er ontbreken onder meer juiste afmetingen en andere gegevens, noodig voor een definitieve behandeling. Men mag echter van hen, die zich reeds verdienstelijk maken door het rapporteeren van hun vondsten, het verschaffen van fotos en het geven van een beschrijving, geen volledige opname der door hen gevonden oudheden verlangen en moet dankbaar zijn voor wat men ontvangt. De ontbrekende gegevens zijn echter niet van dien aard, dat daardoor een voorloopige publicatie als hier bedoeld onwenschelijk zou zijn.

[3]) Gepubliceerd in Acta Orientalia, deel XII pag. 126-132. In het onderstaande maak ik van de gelegenheid gebruik enkele nieuwe gezichtspunten naar voren te brengen.

Javanen en Baliërs moet gelezen kunnen zijn.

Daarmede is de merkwaardigheid echter nog niet afgeloopen. Immers, eerstgenoemde schriftsoort — die dus alleen voor Hindu's leesbaar moet geweest zijn — zou, naar wij verwachten, dan ook een voor Hindu's verstaanbaren inhoud moeten hebben, bijvoorbeeld in het Sanskrit gesteld, terwijl wij voor de tweede schriftsoort het Oudjavaansch of in dit speciale geval het Oudbalisch zouden verwachten. Niets van dat alles echter.

De Voor-Indische schriftsoort blijkt voor een deel Oudbalisch te vertolken, de Oudjavaansche uitsluitend Sanskrit. Voorwaar een wonderlijke wijze om iets kenbaar te maken.

Aan gissingen om dit raadsel op te lossen geen gebrek. Men zou kunnen veronderstellen, dat de koning, die de oorkonde uitvaardigde, het wederzijds verstaan van de talen van inheemschen en vreemdelingen wilde bevorderen en daartoe de vreemde taal in voor zijn onderdanen leesbare letterteekens liet aanbrengen en omgekeerd. Vóór deze oplossing kan dan nog worden aangevoerd het feit, dat de zuil zich dáár bevindt, waar vroeger een bekende en gezochte reede was, en dat wij mogen veronderstellen dat in Sanoer eenmaal een Hindu-kolonie moet hebben bestaan zooals wij die voor de meeste oude kustplaatsen van Java kennen. Daarvoor pleit weer de aanwezigheid van een desa in de buurt, die Sindoe geheeten is, welke naam dezelfde is als welke door de Hindu's aan den Indus werd gegeven (Sindhu) en waarvan via Grieksche geographen en handelaren het Grieksche 'Indos, ten slotte het moderne Indus en India (Indië) zijn afgeleid.

Voorts zou men kunnen meenen dat men de vreemde letterteekens gekozen heeft om aan het geheel meer deftigheid te verschaffen ; waarom men dan echter die teekens niet eveneens voor de rest heeft gebruikt, blijft daarmede onverklaard.

Ten slotte zou men kunnen veronderstellen, dat inderdaad in dien tijd het Noord-Indische prae-nāgarī schrift voor het vervaardigen van opschriften in Bali algemeen gebruikelijk was — hoewel geen andere gegevens daarop kunnen wijzen — terwijl men dan het Javaansche schrift als uitheemsch schrift zou hebben gebezigd om er het Sanskrit-gedeelte der inscriptie in op te stellen. [1])

Voorloopig blijft dit raadsel dus nog niet bevredigend opgelost. Wat is echter de inhoud der inscriptie ?

Voorzoover de zeer gehavende toestand van den steen een lezing mogelijk maakt geeft deze ons te kennen dat in 917 A. D. Bali's koning Çrī Kesarīwarmmadewa een expeditie zou hebben ondernomen of volbracht naar enkele plaatsen, waar vijanden tenonder gebracht werden. Van die plaatsen kunnen er twee gelezen worden, nl. Gurun en Suwal. Eerstgenoemde naam is geen

[1]) Ik breng hier in herinnering dat bedoeld Noord-Indisch schrift op Java in de 8e eeuw A.D. in gebruik kwam en wel speciaal voor opschriften van Buddhistischen inhoud en van Indische samenstelling.

De gelijktijdige oorkonden van de gebruikelijke soort, geen in het Sanskrit gestelde lofdichten zijnde, doch eenvoudige in het Javaansch gestelde acten van vrijdom van belasting bevattende, zijn alle in een uit het Zuid-Indische Pallawa-schrift ontwikkelde Javaansche schriftsoort geschreven. Het kan niet meer nagegaan worden in hoeverre de eerstbedoelde schriftsoort, de Noord-Indische, ook voor dagelijksch gebruik in zwang is geweest — waarschijnlijk was dit niet het geval bij de Buddhistische monniken van Javaanschen landaard, aangezien de opschriften van den bedolven voet van Bārāboeḍoer — voor beeldhouwers bestemd — doch ook het voor iedereen bestemde opschrift boven den ingang van tjaṇḍi Mĕndoet en andere dergelijke opschriften aan Buddhistische bouwwerken in de Prambananvlakte, alle in een Javaansch schrift zijn geschreven. Wij moeten ons dus de zaak wel zoo voorstellen, dat de Noord-Indische schriftsoort steeds als uitheemsch werd gevoeld, de Javaansche daarentegen de algemeen gebruikelijke was. Hoe het op Bali geweest is, is ons echter onbekend. De oudste oorkonden, dateerend van vóór het opschrift op de zuil van Sanoer, zijn in een Javaansch schrift gesteld, wat niet zeer pleit voor een algemeen gebruik van het Noord-Indische schrift.

onbekende voor hen, die de oude geschiedenis van den Archipel bestudeeren. Hij werd namelijk zoowel gebruikt om het vlakbij Bali gelegen eilandje Noesa Pĕnida als om de zoogenaamde Groote Oost aan te duiden, in welk laatste geval het eiland Goeroen, Goron of Goram als pars pro toto zijn naam aan alle in de buurt gelegen eilanden heeft gegeven. Hoewel ik na de eerste lezing van de inscriptie meende te moeten aannemen, dat eer Noesa Pĕnida dan de Molukken en andere oostelijke eilanden zou zijn bedoeld, ben ik van die meening teruggekomen sinds de heer Jansen, Ass. Resident van Zuid-Bali, mij erop attent maakte, dat de naam Soewal of Sowal in de Groote Oost voorkomt en dat daar nog levendige herinneringen bestaan aan een vroegeren slavenhandel tusschen Bali en het Oosten. Inderdaad blijkt op de Noordkust van Séran een plaats Roemah Sowal gevonden te worden, terwijl op Boeroe een Soewal Abi voorkomt. Plaatsnamen op -al zijn voornamelijk op de eilanden Ambon, Banda, Séran en Boeroe te vinden, terwijl zij elders betrekkelijk schaars voorkomen.

Dit laatste brengt ons dan weer op de gedachte dat de door Çrī Kesarīwarmmadewa uitgezonden expeditie wel eens wat te maken gehad kan hebben met de van Oudjavaansche oorkonden overbekende Wanda's en Boṇḍans, welke zooveel als slaven — waarschijnlijk wel krijgsgevangenen — zouden geweest zijn, die onder bepaalde hoofden stonden en van Banda zouden zijn gehaald. [1]) Het feit, dat onze vorst het noodig achtte zijn expeditie in een inscriptie te vereeuwigen, doet ons zelfs de vraag stellen of zij niet de aanvang beteekende van een tot in onzen tijd geduurd hebbend verkeer tusschen Bali en de oostelijke eilanden met slavenhandel als voornaamste inzet. Zooals men weet bestaan er op Bali allerlei overleveringen inzake een herkomst van vorstelijke huizen van een Balisch vorst en een Bandasche vrouw, welke overleveringen overigens op Java ook gevonden worden. Men wijst zelfs bepaalde kroesharige typen op Bali aan, die van huwelijken met dergelijke slavinnen zouden afstammen. [2])

Er blijkt dus voldoende reden te zijn om niet Noesa Pĕnida, doch de Groote Oost en met name de Molukken en omgeving als object van de expeditie aan te wijzen, hetwelk haar ongetwijfeld veel belangrijker maakt.

Intusschen blijkt tevens de van talrijke andere oorkonden bekende koningsfamilie der Warmmadewa's, waaruit onder meer de beroemde vorst van Java, Erlangga, sproot, reeds in 917 A.D. over Bali geheerscht te hebben, welk laatste feit uit de uitdrukking „Heer over alle naburige koningen" kan worden opgemaakt. Dat was dus in den tijd, waarin men op Java de monumenten te Prambanan bouwde. Dit nu is schijnbaar niet in overeenstemming met hetgeen wij uit andere bronnen weten.

Indien namelijk het door Sten Konow als 839 Çaka gelezen jaartal van de Sanoer-oorkonde juist is [3]), dan zou onze vorst zooals gezegd in 917 opperheer van Bali zijn geweest. Maar onder de nà de onderzoekingen van Van Stein Callenfels voor den dag gekomen oorkonden op koper bevindt er zich een, die dateert uit 915 en op naam staat van Sang Ratu Çrī Ugrasenā, een vorst van wien wij óók oorkonden hebben uit 917 en 922. Met andere woorden, er zouden in het jaar 917 twee verschillende vorsten oorkonden hebben uitgevaardigd en wel tegelijkertijd. Geen van beiden noemt zich echter mahārāja, de eene Sang Ratu, de andere Adhipati,

[1]) Zie KROM, Geschiedenis[2] p. 211, 223.
[2]) Zie LEKKERKERKER in Ned. Indië Oud en Nieuw, 16e jrg. p. 201 vlg.

[3]) Zie Acta Orientalia, deel XII pag. 128, toevoeging bij noot 1.

wat als aequivalent daarvan kan worden beschouwd.

Daar wij echter uit de geschiedenis van Java geleerd hebben, dat zich eenerzijds wel het geval kan voordoen, dat een koning zich op verschillende oorkonden anders noemt, anderzijds het uitvaardigen van oorkonden een privilegie was van den oppervorst, en ons in de meer dan honderd bekende oorkonden geen geval overgeleverd is, dat twee gelijktijdig regeerende koningen oorkonden uitvaardigden, zou men òf moeten veronderstellen dat Çrī Kesarīwarmmadewa en Çrī Ugrasenā een en dezelfde persoon waren, welke dan de eerste vorst uit de Warmmadewa-dynastie zal geweest zijn [1]), òf moeten betwijfelen dat het jaartal der Sanoer-oorkonde door Sten Konow goed gelezen is. Een beslissing valt hierin bij de beschikbare gegevens niet te nemen.

Voorloopig moge met deze mededeelingen en beschouwingen dan ook worden volstaan. Straks zullen wij naar aanleiding van een der andere in de laatste jaren gevonden oudheden nog iets meer omtrent den uitvaardiger der oorkonde van Sanoer te weten kunnen komen.

De rots-stūpa te Bĕdoeloe.

De plaats Bĕdoeloe heeft een goeden archaeologischen klank. De in de nabijheid gelegen overbekende grot, genaamd Goa Gadjah, de iets minder bekende rots-reliefs bij Jèh Poeloe, de vele losse oudheden in de desa en onmiddellijke omgeving, dat alles heeft reeds vroeg geleerden en toeristen naar deze desa getrokken en Bĕdoeloe vult dan ook eenige bladzijden in de oudheidkundige inventaris van Bali. Niet lang geleden werd de rijkdom aan oudheden van die plaats nog weer met een belangrijk stuk vermeerderd, hetwelk ik hier in het kort wil beschrijven en bespreken.

In 1931 ontdekte namelijk wijlen de heer Conrad Spies een uit een sawah stekend steenblok met ornament, recht ten Zuiden van de Goa Gadjah en aan den noordelijken oever van de rivier Pĕtanoe, de „Gevloekte". Na eenig graven bleek dat het stuk zich onder den grond voortzette. Tenslotte kwam een groot rotsblok te voorschijn, dat kennelijk van een rotswand was afgebroken en in het ravijn neergestort.

Aan een zijde droeg het namelijk een voorstelling in haut-relief, welke kon worden herkend als het fragment van een stūpa van bijzondere gedaante. De afmetingen van het relief waren tamelijk groot, daar het voetstuk, een ronde zuil, reeds 120 cm mat; de totale hoogte kon niet worden nagegaan, aangezien daartoe te veel ontbrak, dat misschien nog onder de sawahs verborgen zal liggen. Voorzoover echter uit de blootgelegde fragmenten kan worden opgemaakt moet het geheel er eenmaal ongeveer als volgt hebben uitgezien. (Figuur 2, 3 en 7)

In een rotswand, waarschijnlijk die, welke zich als een voorgebergte bij de samenvloeiïng van de Pĕtanoe en een zijriviertje ten zuiden van de Goa Gadjah bevindt, was eenmaal een naar schatting zeven meter breede, ondiepe nis uitgehouwen, waarin, en-relief tegen den rotswand, een drietal stūpa's waren uitgespaard.

Elk dier stūpa's bestond uit een korte ronde zuil, ongeveer 100 cm hoog, waarop een lotuskussen lag, dat dan weer een eenigszins afgeplat bolvormige stūpa droeg. Op deze laatste verhief zich vervolgens een reeks van naar boven toe eerst grooter, dan kleiner wordende pajoengs, welke reeks bekroond werd met een juweel. De middelste der drie stūpa's had echter aan weerszijden twee van den bol uitgaande uitsteeksels, als

[1]) De vier oudste oorkonden van Bali, dateerend uit 896, 911, 911 en 914 A. D., dragen geen koningsnaam. De eerste met een koningsnaam is die van Ugrasenā uit 915 A. D.

de armen van een kandelaar naar boven ombuigend. Zij droegen elk een zeer klein lotus-kussen, waarop een eveneens kleine stūpa, die, geheel gelijk aan de andere, een reeks van pajoengs droeg. Het geheele middenstuk moet er dus uitgezien hebben als een pajoeng-boom met twee zijtakken, die zich naar boven ombuigen en rechtstandig oprijzen naast de eigenlijke hoofdboom, die tusschen twee andere pajoengboomen staat; dan wel, indien men de pajoengreeksen met kaarsen vergelijkt, als een drie-armige kandelaar tusschen twee gewone kandelaars.

Een en ander bevond zich waarschijnlijk op één doorloopend voetstuk, dat met ornamentpaneelen versierd was.

Het komt mij voor dat de pajoengreeks, welke ik in 1928 ter plaatse uitgroef (Figuur 3), tot dit rotsrelief moet hebben behoord en dus niet, zooals ik toen meende, tot de overblijfselen van een andere, gedeeltelijk afgestorte nis, door mij in denzelfden rotswand aangetroffen.[1]) Deze pajoengreeks telt niet minder dan 13 pajoengs, een getal dat grooter is dan het grootste aantal Mèroedaken van eenigen Balischen tempel. Daar het aantal van dergelijke dak-verdiepingen, hoewel steeds oneven, o.a. wordt bepaald door den rang van den vorst, die den tempel laat bouwen [2]), en daar wij wel mogen aannemen dat iets dergelijks ook met de pajoengs der stūpa's het geval zal geweest zijn, kunnen wij op grond van het getal 13 vermoeden dat de koning, die een en ander heeft laten aanbrengen, een oppervorst was.

Zien wij vervolgens dat de stijl van het ornament tot de oudere perioden der Balische kunst behoort, terwijl de eigenaardige zuilvorm van de basis der stūpa's sterk aan de eveneens met een lotuskussen gedekte zuil van Sanoer doet denken, dan is de kans niet uitgesloten, dat Bali's oppervorst Çrī Kesarīwarmmadewa, die in Sanoer zijn overwinningszuil liet oprichten, te Bĕdoeloe de stūpatrits uit de rots liet hakken, kortom, dat ons stuk uit den aanvang van de 10e eeuw dateeren zou. Het feit, dat de oudheden uit die periode, met uitzondering van de zuil van Sanoer alle in of bij de desa's Bĕdoeloe en Pèdjèng gevonden werden en dat wij op grond daarvan wel mogen aannemen, dat de toenmalige kraton van Bali's opperkoning in of bij een van die desa's gelegen was, is met bovengeopperde veronderstelling allerminst in strijd.

Nu blijft het wel steeds een hachelijk ondernemen om twee oudheden, op eenigen afstand van elkaar gevonden, doch wellicht uit dezelfde periode stammend, daarom alleen aan denzelfden koning toe te schrijven, doch zoowel de schaarschte van overblijfselen uit bedoelden tijd, als de bij beide stukken gevonden, elders niet voorkomende eigenaardigheden doen het opstellen van een dergelijke werkhypothese in ons geval voorloopig verantwoord zijn.

Daar komt echter nog iets bij.

Boven wees ik er reeds op, dat het ons moet bevreemden te zien dat koning Çrī Kesarīwarmmadewa op zijn zuil niet alleen het gebruikelijke Javaansche — waarschijnlijk toen ook het gebruikelijke Balische — schrift liet griffen, doch een gedeelte van den tekst weer liet geven in een prae-nāgarī schrift. In een aanteekening wees ik er vervolgens op, dat dit Noord-Indische schrift speciaal gebruikt werd voor opschriften met Buddhistischen inhoud. Hier wil ik dat nog nader preciseeren door te zeggen, dat alle bekende opschriften in dat schrift een Buddhistischen inhoud hebben. Als wij dus zien, dat van den grooten voorraad oorkonden van Java en Bali de weinige welke bedoeld schrift bezigen Buddhistisch zijn, dan geloof ik wel, dat wij geen al te stoute veronderstelling wagen als wij aannemen dat ook

[1]) Zie Oudheidk. Verslag 1929 pag. 80.
[2]) Zie GORIS in „The Netherlands Indies" 1935 pag. 6 vlg.

de uitvaardiger van de inscriptie van Sanoer Buddhistisch geweest moet zijn.

Met andere woorden, de opperkoning van Bali Çrī Kesarīwarmmadewa, die in 917 zou hebben geregeerd, zou dan een Buddhist geweest zijn. [1])

Thans ben ik van meening, dat, bij zooveel punten van samenhang, de coïncidentie van een Buddhistisch oppervorst van Bali in den aanvang van de 10e eeuw en een groot stūpa-complex bij Bĕdoeloe, waarvan de stijl zich niet tegen plaatsing in die periode verzet, zeker geen toevalligheid is en dat wij onze werkhypothese als voldoende gefundeerd kunnen beschouwen [2]). Trouwens, de stūpa's staan niet alleen.

In de onmiddellijke nabijheid vond ik in een nis een tweetal Buddha-beelden. [3]) Op nog geen kilometer afstand kwamen eenmaal honderden van kleine klei-stūpa's voor den dag, voorzien van klei-zegels, welker schriftsoort dezelfde is als die van de inscriptie van Sanoer.

Voorts vond ik in de desa Pèdjèng verschillende stukken van Buddhistischen aard, terwijl sporen van het Buddhisme elders uiterst schaarsch te noemen zijn. Wij zullen dus wel mogen veronderstellen dat de oudst bekende vorst uit de Warmmadewa-dynastie, Çrī Kesarīwarmmadewa, als Buddhist verschillende van bedoelde oudheden in de omgeving van Pèdjèng en Bĕdoeloe heeft gesticht.

Daarmede blijken dan niet minder dan drie leden van die Warmmadewa-dynastie met de omgeving van Pèdjèng en Bĕdoeloe in verband gebracht te kunnen worden: Kesarī door de stūpa's [4]), Candrabhayasingha door de badplaats van Tampak Siring en Udayana door zijn bijzettingsplaats te Batoean. Hier schijnt inderdaad het hart van Bali geklopt te hebben.

Keeren wij echter na deze verkenningstocht op het gebied van Bali's geschiedenis tot ons relief terug.

De conceptie van het voorgestelde is voor Java en Bali een unicum. Wel komen herhaaldelijk zich vertakkende lotusranken voor, meestal tot een aantal van drie, op welker bloemen zich dan een hoofdfiguur in het midden, twee nevenfiguren ter weerszijden bevinden. [5]) Dergelijke tritsen kent het Buddhisme overal, terwijl zij niet zelden tot vijftallen worden uitgebreid, zooals bij ons relief het geval is. Mij is echter geen voorbeeld bekend van een stūpa, waaraan twee vertakkingen ontspruiten, al is de kans uiteraard groot, dat zoo iets ook elders in de

[1]) Uit den inhoud der inscriptie van Sanoer, die helaas door den zeer geschonden toestand slecht vertaalbaar is, vallen hieromtrent geen gegevens te putten. De inscriptie is noch uitgesproken Buddhistisch noch het tegendeel.

[2]) Ik vestig de aandacht op de overeenkomst der lotusbladen van het kussen te Sanoer met die van de stūpa's te Bĕdoeloe. Beide typen zijn van een verdikking langs den rand voorzien. Dit maakt de kans, dat het stūpa-stuk veel ouder zou zijn, gering, daar de oudere typen meestal een geheel glad verloopend blad hebben. Ik houd bedoelde verdikking voor een min of meer schematische voorstellingswijze van het omkrullen der bloembladen aan de kanten. Zeer duidelijk treffen wij dit verschijnsel aan bij de bekende beelden van Koetai (O. V. 1925 plaat 31 vlgg.), welker stijl wel niemand voor vroeg-Middenjavaansch zal willen houden. Ik houd het er zelfs voor, dat wij daar met een analoog geval te maken hebben en dat wij ons moeten voorstellen, dat bedoelde Borneosche beelden de bijzettingsbeelden zijn van een vorstendynastie, die na een periode van cultureele, misschien zelfs politieke afhankelijkheid van het Middenjavaansche Matarām hare zelfstandigheid had herkregen en daarvan in bijzettingspraktijken blijken liet. Zooals men zich misschien zal herinneren is dat ook mijn opvatting ten opzichte van de gelijksoortige en gelijkwaardige overblijfselen op Bali.

[3]) Foto O. D. 9341. Zij zijn Middenjavaansch van stijl.

[4]) In een zeer geschonden, door Dr. Crucq bij Tampak Siring gevonden oorkonde, waarvan het schrift zich zeer wel in den aanvang der 10e eeuw laat plaatsen (het jaartal is verdwenen), trof ik den naam Çrī Kesarī aan. Mocht dit de naam van den uitvaardiger der oorkonde zijn — de plaats in de oorkonde doet zulks wel verwachten — dan zou hiermede het bewijs geleverd zijn, dat deze vorst dus inderdaad opperheer van Bali was en ook in de streek van Pèdjèng thuishoorde, waar ook andere leden der Warmmadewa-dynastie van hun aanwezigheid hebben blijk gegeven.

[5]) Bali zelf heeft er een opgeleverd in enkele der klei-tabletten, welke bij Pèdjèng tegelijk met de klei-stūpa's te voorschijn zijn gekomen. Daaronder vindt men namelijk enkele, welke een drietal figuren vertoonen, die elk op een lotusbloem staan. De drie lotusbloemen schijnen — de stukken zijn zeer verweerd — uit één stengel te ontspruiten. Zie Oudheden van Bali I plaat 2.

internationaal-Buddhistische wereld gevonden wordt. [1])

Van een stūpa met een groote pajoengreeks zijn echter weer gemakkelijk voorbeelden in de Oudjavaansche kunst te vinden. [2])

Intusschen mogen wij, gezien de aard der Buddhistische kunst in het bijzonder en die van de Oostersche kunst in het algemeen, niet veronderstellen, dat ons relief alleen maar ter versiering van de rots bij Bĕdoeloe is aangebracht. Wij moeten aannemen dat het in de eerste plaats een zin, in de tweede plaats een beteekenis heeft gehad.

Wat de zin van het relief betreft, dat wil zeggen de reden waarom het ter plaatse is aangebracht, daaromtrent tasten wij gedeeltelijk in het duister. Zonder inscriptie of andere aanduiding kunnen wij wel nooit precies te weten komen wat den koning ertoe gedreven moet hebben dit relief te verordineeren. Dat het onder meer hulde aan den Buddha zal vertolkt hebben, zal ons straks nog iets aannemelijker worden dan het op zichzelf al is, doch dat het meer was dan dat, ligt evenzeer voor de hand aan te nemen. Immers, waarom deze hulde juist hier aangebracht ? Omdat er zulk een fraaie rotswand was ? Maar dergelijke rotswanden vindt men in die streek overal en vele daarvan zijn nog fraaier gelegen. [3])

Om de bovenstaande vraag naar den zin van het monument benaderend te kunnen beantwoorden, dienen wij ons de vraag voor te leggen of er op Bali meer dergelijke dan wel soortgelijke monumenten zijn gevonden en of de zin daarvan dan misschien vaststaat. Deze vraag kan gedeeltelijk bevestigend beantwoord worden. Weliswaar kennen wij geen enkel ander groot stūpa-relief in den geest van het onze, doch wel kennen wij verscheidene tjaṇḍi-reliefs in dezen trant.

In de onmiddellijke omgeving van ons relief en in een naar het Westen gekeerden rotswand van de toekad Kalĕboetan vinden wij eveneens een ondiepe nis, waarin en-relief een monument is uitgespaard, ditmaal in de gedaante van een tjaṇḍi. [4]) Aan de toekad Oewos bevindt zich voorts iets dergelijks in den westelijken oever. [5]) Aan de toekad Pakĕrisan kent iedereen het stel van dergelijke relief-tjaṇḍi's bij Tampak Siring, terwijl wij de reeks besluiten kunnen met een geheel gelijksoortige relief-tjaṇḍi aan de toekad Krobokan. [6])

Wat waren al deze relief-tjaṇḍi's in hun rotsnissen ? Het waren bijzettingstjaṇḍi's van vorsten en zij vormden als het ware de typisch Balische editie van

---

[1]) Een analoog geval doet zich schijnbaar voor bij de bekende driedeelige lamp no. C1 uit de collectie Resink-Wilkens. (Djåwå 1934 : 176 en figuur 11.) Daar toch zien wij drie lotusbloemen, welker stengels uit één steel ontspruiten. Op het vertakkingspunt bevindt zich echter een opengewerkt motief, in den vorm van een ratna (juweel). Men zou dus kunnen meenen, dat bedoeld werd de lotusstengels uit een ratna te laten ontspruiten. Daar het juweel als het ware het wereldlijk pendant vormt van de geestelijke stūpa, zouden wij hier iets dergelijks hebben als bij het rotsrelief van Bĕdoeloe. Vergelijking met hetgeen de binnenwanden van een der bijtempeltjes van Sèwoe laten zien, kan ons echter voor deze vergissing behoeden. Daar rijst uit een vierkant voetstuk een vierkante steel op, die zich op eenige afstand in drieën vertakt. Elke vertakking draagt vervolgens een lotusbloem, waarop een nisje voor een godenbeeld staat. De plaats van de vertakking nu vertoont hier eveneens een ratna-motief, doch het is niet twijfelachtig, dat daarmede het *schutblad* der vertakking bedoeld is. Dat zal dan ook wel bij de lamp uit de collectie Resink-Wilkens het geval zijn.

[2]) Zie Bãråboedoer-monographie, archaeologische beschrijving, II : 98, plaat XLIX. En voorts de stūpa in de collectie Resink-Wilkens no. C139 (Djåwå 1934, pag. 187).

[3]) Toch wil ik er de aandacht op vestigen dat het relief zich hoogstwaarschijnlijk in een rotswand heeft bevonden, die, behalve dat hij naar het Noord-Westen gekeerd was, dus naar het Buddhistisch Heilige Land (zooals ook met de tjaṇḍi's Mĕndoet en Pawon op Java het geval is), tevens aan de samenvloeiing van twee rivieren stond. Dit laatste was in Indië een zaak van magische beteekenis. Toch geloof ik niet dat het bovenstaande de eenige reden voor het aanbrengen van een dergelijk relief vormde.

[4]) Zie Oudheden van Bali I : 181, plaat 74.

[5]) Namelijk de nissen met tjaṇḍi van Djoekoet Pakoe. Zie Mededeelingen Kirtya Liefrinck-van der Tuuk afl. 3 pag. 60.

[6]) Oudheden van Bali I : 146 vlg., plaat 39, 126.

de tjaṇḍi in het algemeen, welke op Java uit andesietblokken werd opgebouwd. Dit verschil in techniek is gemakkelijk te verklaren. Een allesbeheerschende eisch bij het bouwen van een tjaṇḍi was die der duurzaamheid. Immers, het bouwwerk diende zoo lang te duren als de dynastie van den bijgezetten vorst zou bestaan, in ieder geval zoo lang als het noodig bleek de voorvaderzielen door offers en ceremoniën in den hemel te bevestigen, hetgeen voor elken vorst een drietal geslachten in beslag nam. Op Java, waar elke rivier een overvloedig en kostelijk materiaal van andesiet-keien naar de vlakte rolt, die slechts een eenvoudige bekapping vereischen om geschikt te worden voor tjaṇḍi-bouw, lag het voor de hand die geboden gelegenheid te benutten om de vereischte duurzaamheid van de tjaṇḍi te bereiken. Op Bali, waar de rivieren arm zijn aan dergelijke keien, de loodrecht uitgeslepen wanden der rivierdalen daarentegen een door hun samenstelling gemakkelijk te bewerken materiaal voor reliefbewerking bieden, doch dezelfde mergelsoort als losse bouwsteen geen enkele waarborg voor duurzaamheid kon bieden, ging men er blijkbaar toe over die duurzaamheid te bereiken door in die mergelwanden ondiepe of diepe nissen uit te hakken, waarin men de vereischte tjaṇḍi's en-relief uitspaarde. Deze natuurlijke bescherming tegen uitslijting door regens werd in de meeste gevallen daarenboven nog versterkt door het bestrijken van de oppervlakte met een cementspecie van zeer fijne samenstelling, die plantengroei — op Bali een veel ernstiger vijand der monumenten dan op Java — voldoende tegenging.

Zien wij nu dat ons relief eveneens een in een nis van een rotswand uitgespaard monument is, dan zijn de omstandigheden geheel gelijk. Slechts is er een schijnbaar verschil tusschen de bijzettings-tjaṇḍi's der overige nissen en de stūpa van ons relief. Schijnbaar, zeg ik, want inderdaad is dat verschil maar betrekkelijk.

Immers, niet alleen dankt de Javaansche tjaṇḍi zijn vormen uiteindelijk aan den Noord-Indischen stūpa, zijn beide stijlkundig gesproken ten nauwste verwant, doch tevens is ook hun beteekenis gelijk, daar de stūpa evengoed als de tjaṇḍi tot opname en bescherming van de asch van een vorstelijk persoon dient — ook de Buddha was een vorstelijk persoon.

Dit laatste kan ons dan ten slotte in het speciale geval van Bĕdoeloe nog iets verder op weg helpen.

Zooals men weet werden de Javaansche vorsten beschouwd als incarnaties van goden. Het is dan ook daarom dat men de gedaante der Indische godentempels heeft gegeven aan de monumenten, die dienen moesten om deze vorst-goden of god-vorsten na hun dood tijdelijk te herbergen, teneinde vereering in ontvangst te nemen of andere zaken te verrichten. En nog steeds is „déwa", godheid, de aanspreektitel voor den vorst op Bali.

Nu weten wij tevens, dat reeds in de Middenjavaansche periode de gelijkstelling van het opperwezen uit het Çiwaisme, Çiwa, later Bhaṭāra Guru, aan het opperwezen van het Buddhisme, Buddha, haar beslag had gekregen.

Het ligt dus volkomen in de lijn van het toenmalige denken om aan te nemen dat, waar Çiwaitische vorsten zichzelf als incarnatie van Çiwa beschouwden, Buddhistische vorsten zichzelf als die van het opperwezen Buddha beschouwden — niet van den historischen Buddha Gautama, die de Buddhistische leer predikte (die was zelf niet meer dan een afspiegeling of vormwording van een hooger principe), doch van het hoogere opperwezen zelf, de opper-Buddha, waarschijnlijk toentertijd Wairocana.

Maar als dat zoo is, dan dient de ziel van zulk een vorst ook niet een tjaṇḍi

als monument voor zijn latere tijdelijke nederdalingen te ontvangen, doch een meer passend monument, een stūpa. En dan moeten wij in de talrijke stūpa's van Java niet langer uitsluitend de resultaten van op de nagedachtenis van den historischen Buddha gerichte vrome daden zien, maar ernstig rekening houden met de mogelijkheid, ja, waarschijnlijkheid, dat vele dier stūpa's dienen te worden beschouwd als de Buddhistische varianten der Çiwaitische tjaṇḍi's. [1]) En terugkeerend tot ons Balisch monument, mogen wij dan evenzeer verwachten dat deze op typisch-Balische tjaṇḍi-manier in de rots gehouwen stūpa een Buddhistische variant was van de als bijzettingstjaṇḍi's herkende overige rots-monumenten van Bali. Kortom, ons monument zou een bijzettingsmonument kunnen zijn voor een Buddhistisch oppervorst van Bali.

Wie dat kan geweest zijn blijft voorloopig onzeker; uiteraard denken wij aan den vorst, dien wij boven met het monument in verband hebben willen brengen, maar of deze dan wel zijn vader of zoon erin zou zijn bijgezet valt zonder nadere gegevens niet uit te maken.

Blijft ons nog de tweede vraag ter beantwoording, die naar de beteekenis der stūpa's zelve.

Ook hierop kan geen definitief antwoord worden gegeven. Dat echter ieder der stūpa's symbolisch voor een Buddhistische godheid zou staan is een veronderstelling, die weinig moed vereischt om haar uit te spreken. Reeds de aanwezigheid van meerdere stūpa's doet het onwaarschijnlijk voorkomen, dat slechts één godheid zou zijn bedoeld. Nu kennen wij juist in het Buddhisme verschillende „stellen" van godheden, zoogenaamde maṇḍala's, elk bestaande uit een hoofdfiguur, omgeven door godheden van lageren rang doch tot die hoofdfiguur behoorend, als het ware zijn constant gevolg uitmakend. Op Java moeten honderden van dergelijke maṇḍala's hebben bestaan, zooals de beeldgroepen van Sèwoe, Plaosan, Sari, Kalasan, Mĕndoet en nog veel meer monumenten ons leeren; in het bijzonder schijnt daar een hoofdgroep van den Buddha met aan zijn rechterzijde Padmapāṇi en aan zijn linkerzijde Wajrapāṇi geliefd te zijn geweest. Maar ook buiten Java vindt men die combinaties overal in de Noord-Buddhistische, de Mahāyānistische wereld. Men behoeft slechts het eerste het beste boek over het Mahāyāna, het Lamaisme of welken anderen vorm van het Noordelijk Buddhisme ook, op te slaan om diverse voorbeelden te ontwaren. Deze veelvuldigheid van bedoeld gebruik maakt het echter tevens vrijwel onmogelijk om zonder nadere aanduidingen in onze stūpa-groep een bepaalde maṇḍala te herkennen — er zijn er verschillende die zouden passen. Maar evenzeer doet die veelvuldigheid de waarschijnlijkheid, dat iets dergelijks met onze groep bedoeld is, groot zijn.

Ook hier moge eenmaal een nieuw gegeven licht laten schijnen; laten wij daarbij niet teveel aan het toeval overlaten en de hand aan de spade slaan om tenminste de onmiddellijke omgeving van ons merkwaardige relief aan een grondig onderzoek te onderwerpen.

Ik geloof dat zulk een onderzoek in hooge mate loonend zal zijn.

De grot-tjaṇḍi bij Tabanan.

In 1931 werd door Ir. Th. A. Resink, destijds voor den aanleg van een waterleiding op Bali gedetacheerd, in gezelschap van den heer Walter Spies een

[1]) De consequenties van deze redeneering hier voor Java verder na te gaan, onder meer tenopzichte van den grooten stūpa van Bàràboedoer, valt buiten het bestek van dit opstel en hoop ik elders te doen. Ik wijs hier nog op het feit, dat de stūpa in Siam (prachedi) een zeer gebruikelijk monument voor bijzetting der aschresten van personen is en in het geheel niet beperkt bleef tot relieken van den Buddha zelf of andere heiligen uit het verleden. Zie DÖHRING, Siam, deel II pag. 28 vlg.

grot bezocht, welke zich vlak boven de bron bevindt, die ten behoeve van bedoelde waterleiding diende gecapteerd te worden. Deze grot zou oudheden bevatten. Aan de mij welwillend door de heeren Resink en Spies gedane mededeelingen ontleen ik thans dankbaar het volgende aangaande hun bevindingen.

De plaats ligt aan de toekad Enoe en ressorteert onder Riang gědé. De rivier stort zich ter plaatse met een waterval van een hoogen rotswand in een dalkom en wordt daar versterkt door het water van een rijkelijk vloeiende bron, thans voor bedoelde waterleiding gereserveerd. Niet ver van de waterval ligt op meer dan tien meter hoogte in den rotswand een natuurlijk gevormde opening, welke toegang geeft tot een uit de rots gehouwen laag vertrek, geheel behandeld als een tjaṇḍi-kamer. [1]) Beziet men het verloop der wanden goed (Figuur 6), dan ziet men dat deze kamer oorspronkelijk door middel van een portaal verbinding met de buitenwereld had, welk portaal echter voor het grootste gedeelte met een stuk rotswand naar beneden is gestort. Naar alle waarschijnlijkheid zal dat portaal aan de buitenzijde door een uit den rotswand gehouwen deuromlijsting zijn afgesloten geweest en zelfs mogen wij wel veronderstellen, dat eenmaal ook de rest van een tjaṇḍi-voorgevel in den rotswand was uitgehouwen. Dat alles is, zoo het er ooit was, echter thans geheel verdwenen.

De grot-opening gaat op onnatuurlijke wijze plotseling in een zuiver behakt portaal over — een bewijs dat hier iets is afgestort — welk portaal zich vlak voor de tempelkamer door een kozijn vernauwt, dat aan den onderkant eenmaal bestemd was om er houten deurvleugels van binnen tegen aan te laten slaan. Met twee treden op (waarvan een door den drempel wordt gevormd) en één neer komt men hurkend in de lage tempelkamer, die aan de bovenzijde een schijngewelf vertoont met acht overkragingen, terwijl de zoogenaamde sluitsteen met een rozetfiguur is versierd. Men heeft dus geheel de illusie behouden van een gebouwde tjaṇḍi, zooals men dat ook in Indië met de uit een rotsblok gehouwen rath's heeft gedaan.

Op de waarschijnlijk gepleisterde wanden bevindt zich geen ornament, doch wel staat los tegen den achterwand een zittend godenbeeld, dat, in tegenstelling tot verreweg de meeste, zoo niet alle Balische oudheden, niet van paras doch van steen is gemaakt (Figuur 4). Het is glad en glanzend, gedeeltelijk van een koperroode kleur. Het beeld stelt een vorst voor, met ondergeslagen beenen op een lotuskussen van rechthoekigen vorm gezeten, twee-armig, de beide handen met de palm naar boven op de knieën gelegd, in elke palm een bloemrozet. De beenpartij is sterk door de kain verhuld, zoodat men het beloop der lijnen daarvan slecht kan volgen. Het lichaam heeft een breeden buikband en een breed halssieraad, welke beide sierstukken vertoonen, die sterk doen denken aan die van enkele beelden van den Goenoeng Panoelisan. De onderarmbanden bestaan uit een zestal ringen, de bovenarmbanden zijn wederom breed en hebben een driehoekig sierstuk.

In de ooren worden zeer lange oorsieraden, achter hen groote soempings opgemerkt, terwijl het hoofd gedekt is met een tooi van eigenaardigen vorm. Deze bestaat uit een diadeem met punten, in het midden van de voorzijde en aan de zijkanten van een groot rondachtig sierstuk voorzien, waarboven zich de eigenlijke haartooi als drie op elkaar gelegde bonang-ketels zonder slagknop en van afnemende grootte verheft. Over deze tooi loopen enkele banden. De onderste dier „bonang-ketels" is grootendeels door het diadeem verborgen.

[1]) Het vertrek is buitengewoon laag van verdieping. Men kan het slechts op handen en voeten kruipend binnengaan en binnen slechts op de vloer zitten, niet staan.

Het gelaat is krachtig geteekend, het profiel scherp en persoonlijk.

Achter het hoofd bevindt zich ten slotte een ovale glorie met stralenrand, terwijl het geheele beeld tegen een rechthoekig achterstuk is gezeten. Het stuk is naar schatting 70 cm. hoog.

Voorts bevonden zich in de tempelkamer nog enkele beelden van paras, een oud, vergaan houten beeld en meerdere fragmenten, die men er waarschijnlijk later in geborgen heeft.

De vloer van de kamer heeft in het midden een verdieping, die waarschijnlijk eenmaal de kist met de aschresten van den vorst en het magisch depôt bevatte, doch die thans door offervuur en dergelijke haar oorspronkelijke gedaante verloren heeft. De plaats is namelijk heilig, zoodat er geregeld geofferd wordt. Wij mogen wel aannemen dat het beeld eenmaal boven die verdieping, de zgn. „tempelput", heeft gestaan.

Ziedaar de korte beschrijving van de grot-tjaṇḍi bij Tabanan, waarvoor mij de naam Goa Patinggi werd opgegeven. [1]) In de onmiddellijke nabijheid liggen beneden nog enkele spuiers, waaronder zeer merkwaardige stukken [2]) en andere fragmenten. (Figuur 5)

Het is duidelijk dat wij hier met een bijzettingstjaṇḍi te maken hebben, welke men van een werkelijke tempelkamer heeft voorzien. In hoeverre de buitenwand aan de voorzijde eenmaal en-relief in de rots is uitgehouwen geweest, zooals dat met de boven genoemde tjaṇḍi's het geval was en boven reeds werd verondersteld, is helaas niet meer na te gaan, doch het zou wel zeer verbazen indien men er zich toe bepaald had alleen den ingang van eenige profileering te voorzien. Ik vermoed dus dat het geheel oorspronkelijk iets dergelijks was als de rots-tjaṇḍi's van Tampak Siring, doch van binnen uitgehold tot een kamer, waarin een beeld kon worden opgesteld. In dit verband is het dan ook niet vreemd te vernemen, dat de aan den rotswand gelegen poera als voorouder-tempel der Tjokorda's van Tabanan wordt beschouwd, zooals de Heer Resink mij mededeelde. Blijkbaar heeft men die door de aanwezigheid van een bron vanouds aan de voorouders gewijde plek geschikt geacht om er ook de voorouders van latere en andere geslachten te vereeren en verzorgen.

Dit alles moge reeds interessant genoeg zijn om een publicatie van de grot-tjaṇḍi te wettigen, de zaak wordt er niet minder interessant op als wij haar in grooter verband bezien.

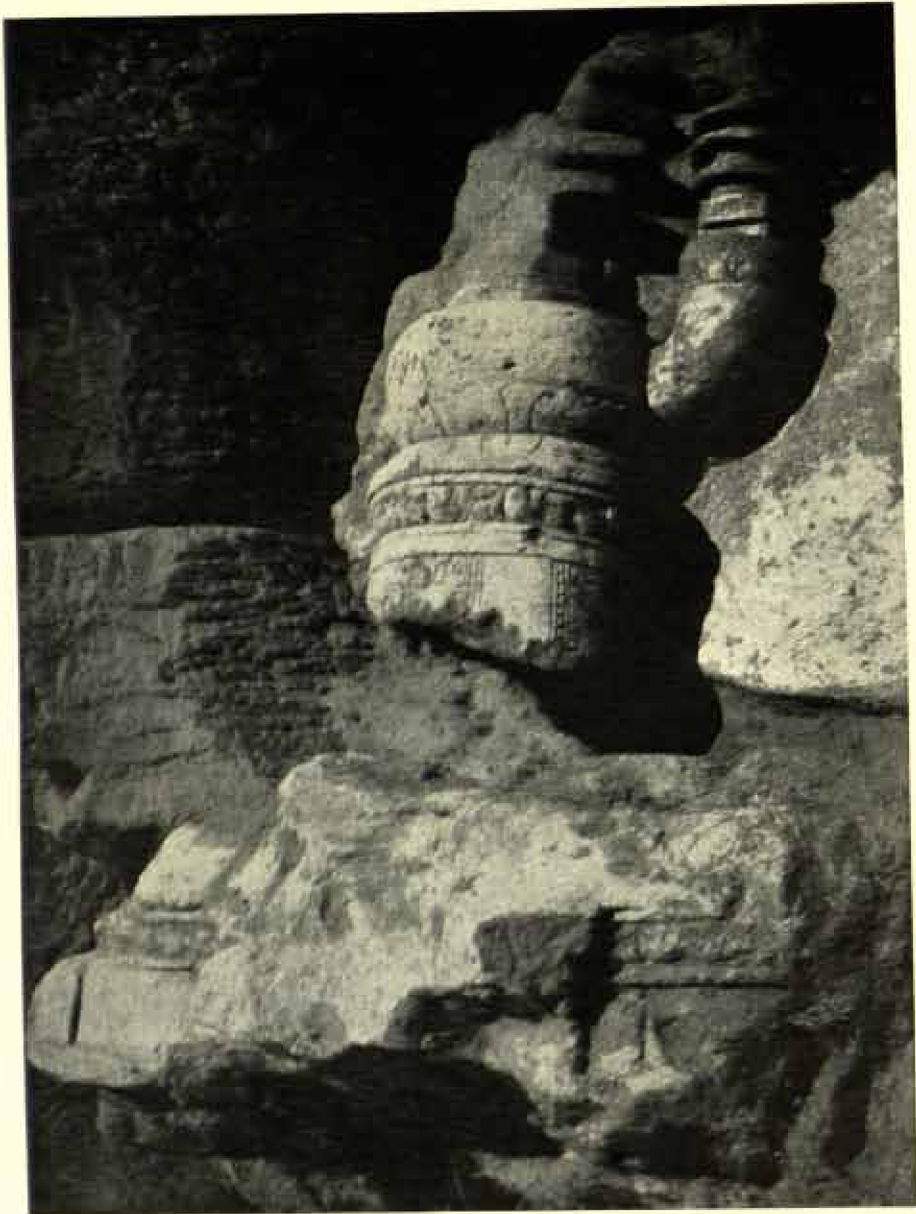
Het valt namelijk op dat men, hoewel er geen bezwaar was om de binnenruimte van de tjaṇḍi zoo hoog te maken, dat men er gemakkelijk in zou kunnen staan, toch genoegen heeft genomen met een ruimte, die meer een hol dan een tempelkamer genoemd moet worden, Daardoor doet zij sterk denken aan die afgesloten grotten, welke door de Toradja's in de rotswanden worden gemaakt om er de laatste resten hunner dooden, na afloop van het groote zielefeest, in op te bergen, en waarvóór men zielepoppen in de gedaante der dooden plaatst. Zien wij nu dat onze grot-tjaṇḍi een bijzettingsmonument geweest moet zijn, dat dus de laatste resten van een vorstelijken doode bevatte, die na het groote zielefeest, het çrāddha, in of onder een tjaṇḍi werden geborgen, terwijl bijzettingsbeelden in de gedaante van den overledene in die tjaṇḍi werden geplaatst, dan hebben wij hier weder een van die merkwaardige versmeltingen

[1]) Deze naam zal wel weinig te maken hebben met de hooge ligging van de grot; misschien moeten wij denken aan de bijzondere beteekenis van patinggi nl. een klasse van lieden, die van den Déwa Agoeng (van Kloengkoeng) en een Soedra-vrouw afstammen. Dit zou zich dan wel kunnen laten betrekken op de eigenlijke beteekenis van deze grot, waarover beneden meer.

[2]) Het in Figuur 5 afgebeelde stuk werd door de vinders voor een mythischen aap gehouden, door anderen voor een rākṣasa. Daar ik het stuk slechts van foto's ken, durf ik niet beslissen.

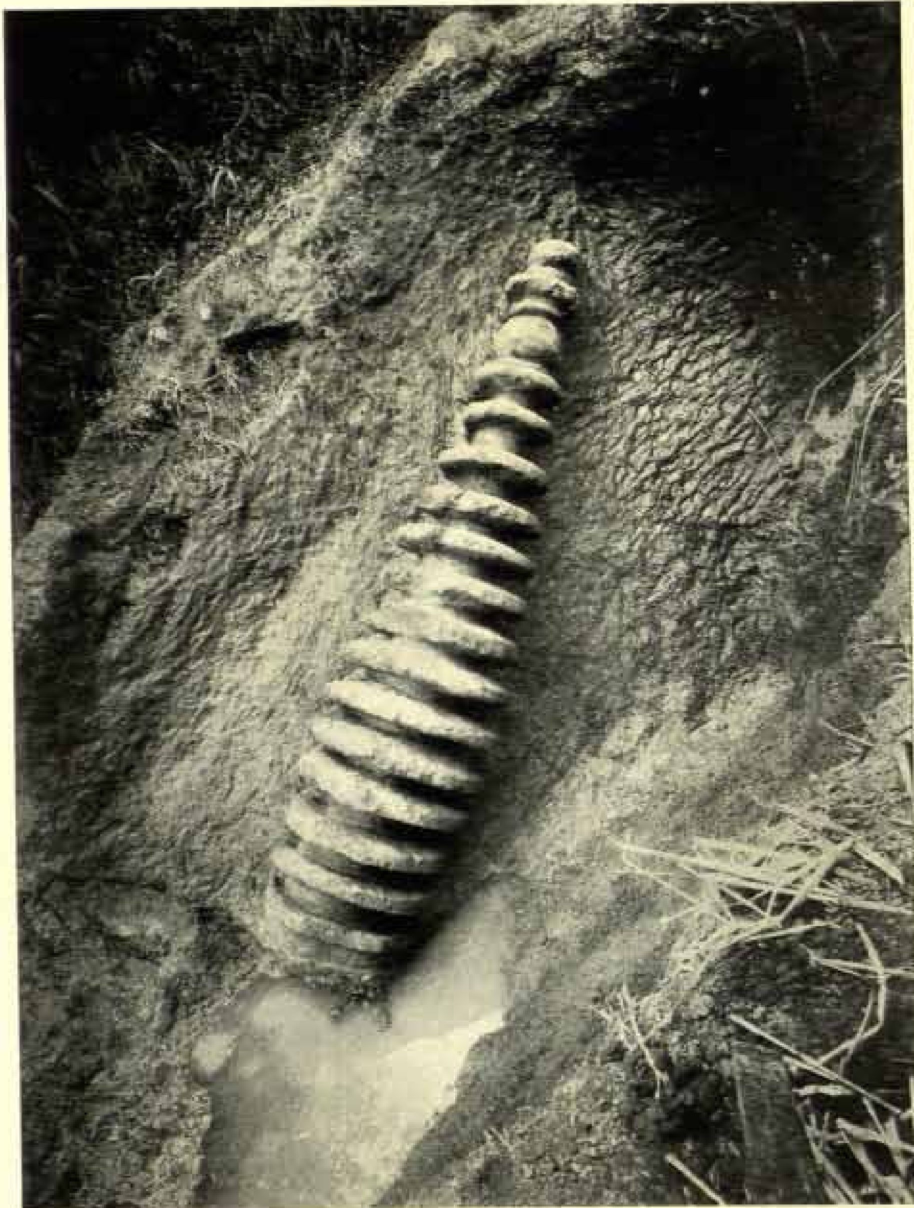


Figuur 1. Zuil met inscriptie uit 917 (?) A.D. Sanoer (Bali).



Figuur 2. Fragment van een relief-stūpa met drie pajoeng-reeksen. Bij Bĕdoeloe (Bali).

Foto Sataki.



Figuur 3. Pajoeng-reeks van een relief-stūpa als op figuur 2. Bĕdoeloe (Bali). Zie figuur 7.

Foto O. D. 9331.

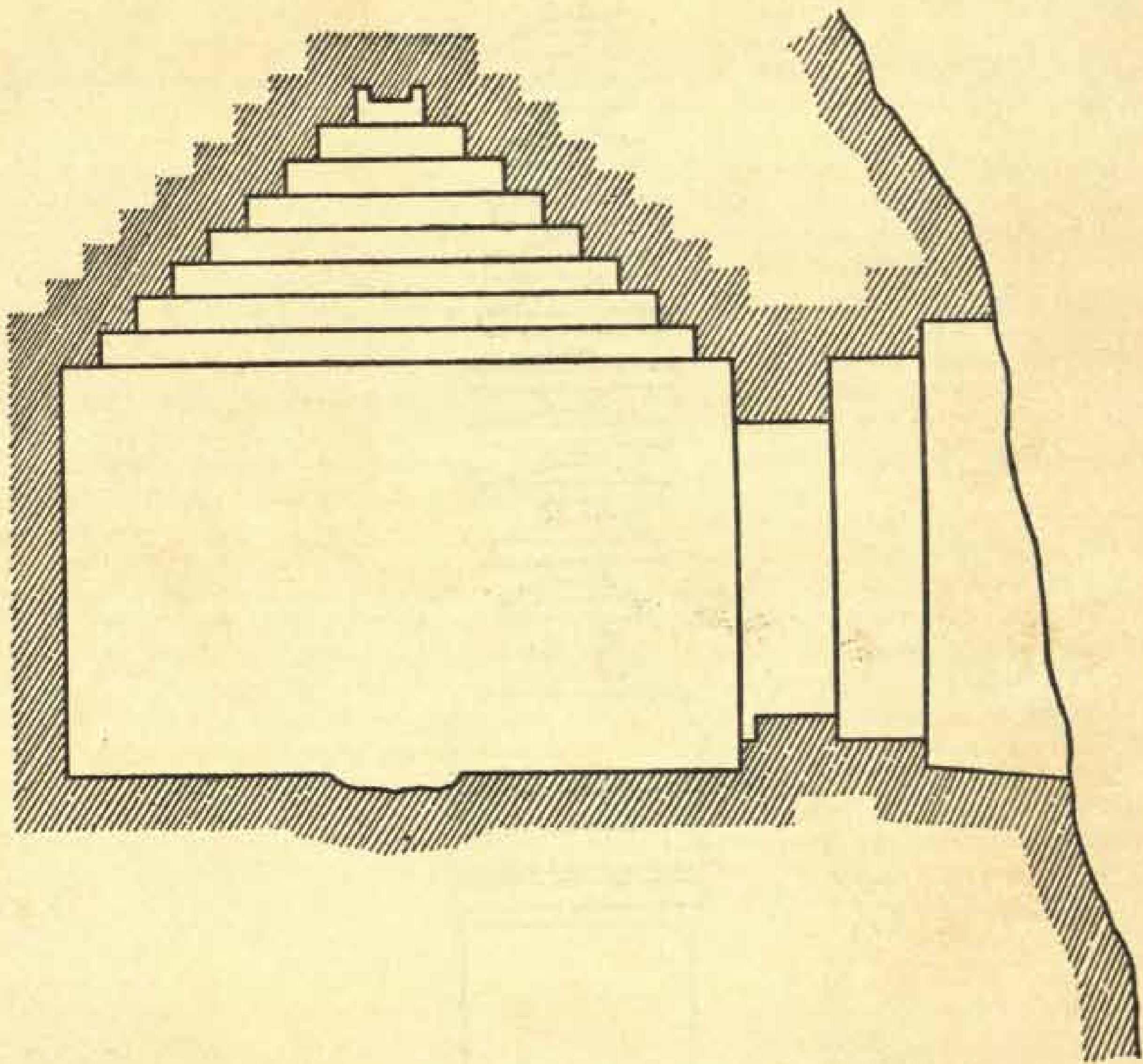


Figuur 4. Bijzettingsbeeld in de Goa Pĕtinggi
bij Tabanan (Bali).

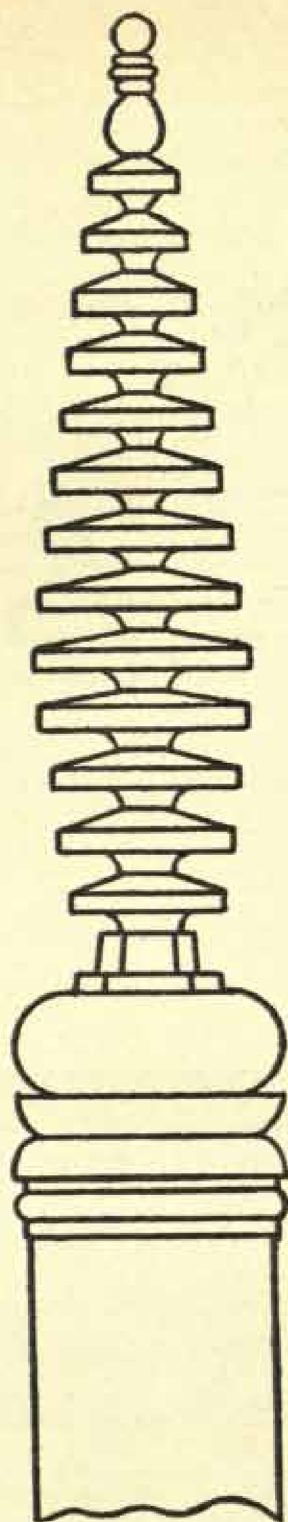
Foto O. D. 10915.



Figuur 5. Spuier van de Goa Pĕtinggi bij Tabanan (Bali).



Figuur 6. Schets-doorsnede van de Goa Pĕtinggi bij Tabanan (Bali). Afmetingen geschat.



Figuur 7. Reconstructie-schets van een der relief-stūpa's bij Bĕdoeloe (Bali). Afmetingen geschat. Zie figuur 2 en 3.

van een oudinheemsch Indonesisch gebruik en Hinduistische riten voor ons, die getuigen van de groote intensiteit, waarmede het Hinduisme door Javanen en Baliërs aan hun eigen opvattingen is dienstbaar gemaakt.

Zóó ver gaat die versmelting zelfs, dat men niet zelden in de verleiding komt in de zielepoppen en beenderresten der niet gehinduiseerde volkeren van den Archipel verbasteringen te zien van de Hinduistische lijkbezorging. Dat men daarmede echter op een oud dwaalspoor zou terugkeeren, daarvoor staan gelukkig de korwars der Papoea's met hunne schedels borg — in wezen zijn deze toch niets anders dan de zielebeelden en bijzettingsfiguren.

Het is dan ook vooral als leerzaam voorbeeld van bovenbedoelde versmelting van inheemsche en uitheemsche opvattingen, dat ik de grot-tjaṇḍi bij Tabanan in de aandacht van den lezer aanbeveel.

S y n o p s i s. The author deals with three antiquities of Bali, discovered after the systematic inventarisation of the island's antiquities had been stopped.

The first is a pillar near Sanoer on the South coast, bearing an engraved inscription of king Çrī Kesarīwarmmadewa and dated 917 A. D. This inscription is written partly in Nāgarī and partly in old-Javanese script. It records an expedition to the Moluccas which might have been the beginning of the former slave trade between Bali and the Moluccas. The part of the inscription in old-Javanese letters contains Sanskrit wording, the other part, in Nāgarī script, contains old-Balinese words, which is rather puzzling.

The second antiquity is a large relief found near Bĕdoeloe. Its original composition showed three stūpa's crowned with high pinnacles of superposed umbrellas. The middle one is three-fold, having at each side of its central stūpa a branch with a smaller stūpa. The author suggests that this relief might have been ordered by the same king who erected the pillar of Sanoer and that it might be a tomb monument of a Buddhist king. Its relation to the well known rock-cut chaṇḍis of Bali is discussed.

The third monument is a grotto near Tabanan in the shape of a temple chamber, situated high up in a wall of rock and containing a stone image of a deified king. It must have been a king's tomb and reminds by its small size the grottoes where the Toradjas of Celebes put the bones of their dead after the big feast for their souls. The chamber was probably part of a chaṇḍi hewn in the rock in relief, but fallen off.

ENKELE MEDEDEELINGEN NOPENS DE OORKONDEN GESTELD IN HET OUD-BALISCH

door

Dr. R. GORIS.

Het onderwerp dezer beschouwingen wordt gevormd door een reeks oorkonden, gesteld in een oudere Balische taal, die wij hier voortaan Oudbalisch (OB) zullen noemen. Deze stukken strekken zich slechts over een periode van 190 jaar uit. Daaraan gaan vooraf in steen gebeitelde Sanskrit-inscripties [1]), daarop volgen een gansche reeks van oorkonden in het Oudjavaansch (OJ). Zeggen wij: over een periode van 190 jaar, dan beteekent zulks, dat het alleroudste stuk in het Oudbalisch dateert uit Çaka 804 (A.D. 882) en het jongste uit Ç. 994 (A.D. 1072) — natuurlijk een en ander voorzoover ons thans bekend —, doch in het tweede gedeelte van deze periode vinden wij reeds Oudjavaansche oorkonden naast Oudbalische, welke laatste hoe langer hoe schaarscher worden, tegenover de eerstgenoemde, die in frequentie toenemen. Dit parallel-gaan begint na het jaar Ç. 916 (A.D. 994), waaruit het oudste Oudjavaansche stuk van Bali dateert [2]).

Na dit jaar hebben wij tot aan Ç. 994 (het jaar, waarin de jongste ons bekende Oudbalische oorkonde is uitgevaardigd) slechts 2 Oudbalische edicten (uit Ç. 938 en Ç. 971) tegenover 18 stukken in het Oudjavaansch.

Laten wij thans eerst de bekende stukken in het oudbalisch opsommen; dit zijn in chronologische volgorde:

1.	Een oorkonde uit Soekawana	(A I) [3])	uit Ç. 804	
2.	Een oorkonde uit Troenjan	(A I)	uit Ç. 833	(EB, VII, 1e ged.)
3.	Een oorkonde uit Troenjan	(B)	uit Ç. 833	(EB, VIII)
4.	Een oorkonde uit Bangli		uit Ç. —	(EB, XVIII)
5.	Een oorkonde uit Goblèg	(p. désa, I)	uit Ç. 836	(EB, I, 1e ged.)
6.	Een oorkonde uit . . . . [4])		uit Ç. 837	
7.	Een oorkonde uit Babahan		uit Ç. 839	
8.	Een oorkonde uit Sanoer [5])		uit Ç. 839	
9.	Een oorkonde uit Sĕmbiran [6])	(A)	uit Ç. 844	(Brandes II, 1e ged.)
10.	Een oorkonde uit Pĕngotan	(A I)	uit Ç. 846	

[1]) Over de inscripties in Sanskrit zie Stutterheim, Oudheden van Bali, I (1929), p. 34-67.

[2]) Nl. de oorkonde van Boewahan A, EB X uitgevaardigd door de ouders van Erlangga. Onder EB wordt hier en verder verstaan: Dr. P. V. Van Stein Callenfels, Epigraphia Balica, I, verschenen in V. B. G. deel 66, 3e stuk (1926). De daar gepubliceerde oorkonden worden door mij — op verzoek van den uitgever — Romeinsch genummerd (conform O. J. O. en K. O.).

[3]) Wanneer uit één dorp meer dan één oorkonde afkomstig is, heb ik de verschillende inscripties in chronologische volgorde A. B. enz. genummerd. Bevat éénzelfde stel koperplaten meerdere oorkonden, dan is het origineel met I genummerd, de heredicten met II, III, enz.

[4]) De oorkonden, wier herkomst niet opgegeven wordt, zijn transcripties van foto's, vervaardigd op last van L. J. J. Caron, voormalig Resident van Bali en Lombok.

Bij deze foto's ontbreekt elke aanwijzing van de herkomst. Latere vondsten in het Banglische en Kintamantische hebben uitgewezen, dat vele ervan uit die streken afkomstig waren.

[5]) Over deze bilinguale inscriptie (Sanskrit en Oudbalisch) zie men Stutterheim in Acta orientalia, XII, p. 126, sqq. De lezing van het chronogram als Ç. 839 is van Sten Konow.

[6]) Gepubliceerd door Brandes in TBG, deel 33 (1889), aldaar No. II, p. 44 sqq. (1e ged.)

11.	Een oorkonde uit Batoenja	uit Ç. 855	
12.	Een oorkonde uit Daoesa (A)	uit Ç. 857	
13.	Een oorkonde uit Goblèg (p. Batoer)	uit Ç. —	(EB, II)
14.	Een oorkonde uit Daoesa (B I)	uit Ç. 864	
15.	Een oorkonde uit Sĕmbiran [1] (B)	uit Ç. 873	(Brandes I)
16.	Een oorkonde uit Maniklioe (A I)	uit Ç. 877	
17.	Een oorkonde uit Maniklioe (B I)	uit Ç. 877	
18.	Een oorkonde uit Maniklioe (C)	uit Ç. 877	
19.	Een oorkonde uit Manoekaja [2]	uit Ç. 884	
20.	Een oorkonde uit Sĕrai (A I)	uit Ç. 888	
21.	Een oorkonde uit Kintamani (A)	uit Ç. 889	
22.	Een oorkonde uit Sĕmbiran (A II)	uit Ç. 897	(Brandes II, 2e ged.)
23.	Een oorkonde uit Goblèg (p. désa, II)	uit Ç. 905	(EB, V, 2e ged.)
24.	Een oorkonde uit Sĕrai (A II)	uit Ç. 915	
25.	Een oorkonde uit Sĕmbiran (A III)	uit Ç. 938	(Brandes II, 3e ged.)
26.	Een oorkonde uit Troenjan (C)	uit Ç. 971	(EB, IX)
27.	Een oorkonde uit Kloengkoeng (C)	uit Ç. 994	(EB, XXIII).

Deze oorkonden laten zich door hun structuur in twee duidelijk gescheiden groepen verdeelen.

De oudste groep begint met „Yumu pakatahu" (Gijlieden moet weten) en heeft de dateering aan het slot, voorafgegaan door den koningsnaam (voorzoover aanwezig).

De andere groep begint met de dateering en heeft den koningsnaam in den aanvang.

Tot deze groep behooren uitgesproken heredicten, beginnend met „Punaḥ di çaka . . . ." (Wederom in het Çaka-jaar . . . . .) en waarvan ook het eerste edict bewaard is, en andere stukken, waarvan sommige (hoewel niet alle, bv. no. 19 op steen uit Manoek-aja van Ç. 884 niet) den indruk maken van een heredict.

Tot dit type behoort ook de Sanoer-zuil (no. 8).

Deze heeft eerst een Sanskrit gedeelte (waarvan de dateering en de plaatsnaam Singhadwāla (r. 2.3: Siṃhadwālapure) gedeeltelijk leesbaar zijn; dan volgt een kort Oudbalisch gedeelte, beide op de zijde in Nāgarī-schrift; op de andere zijde, in Kawi-schrift, staan — voorzoover leesbaar — Sanskrit verzen.

Tot het oudste type behooren:

No. 1 (Ç. 804), no. 2 (Ç. 833), no. 3 (Ç. 833), no. 4 (vóór Ç. 836), no. 5 (Ç. 836), no. 6 (Ç. 837), no. 9 (Ç. 844), no. 10 (Ç. 846), no. 11 (Ç. 855), no. 12 (Ç. 857), no. 13 (niet lang ná Ç. 857), en nog één later stuk, no. 20 (Ç. 888, waarvan het jaartal, ook omdat Ugrasena nog steeds als vorst wordt genoemd, eenigszins „verdacht" is).

Tot het jongere type behooren:

No. 7 (Ç. 839), no. 8 (de Sanoer-zuil), die dus beide chronologisch tusschen de stukken van het oudere type inliggen.

En dan regelmatig na het laatste stuk van het oudere type, nl. no. 13 — hierbij is dus het stuk met „verdacht" jaartal (no. 20 uit Çaka 888) even buiten beschouwing gelaten —:

no. 14 (Ç. 864), no. 15 (Ç. 873), no. 16 (Ç. 877), no. 17 (Ç. 877), no. 18 (Ç. 877), no. 19 (Ç. 884 op steen), no. 21 (Ç. 889), no. 22 (Ç. 897), no. 23 (Ç. 905), no. 24 (Ç. 915) — (intusschen beginnen sinds Ç. 916 ook de Oudjavaansche oorkonden) —, no. 25 (Ç. 938) en twee veel latere stukken, die vermoedelijk niet

[1] Gepubliceerd door Brandes in TBG, deel 33 (1889), als no. 1 (p. 43 sq.).
[2] Gepubliceerd door Stutterheim, Oudheden van Bali, p. 68 als n.

origineel zijn, nl. no. 26 (Ç. 971) en no. 27 (Ç. 994).

Van deze oorkonden zijn no. 22 (Ç. 897), no. 23 (Ç. 905), no. 24 (Ç. 915) en no. 25 (Ç. 938, dat zelfs een tweede heredict is) uitgesproken heredicten [1]).

Bezien wij nu deze oorkonden, dan kunnen wij achtereenvolgens (1) de *structuur*, (2) de *taal*, en (3) de *staatkundige* en *maatschappelijke* gegevens eruit beschouwen.

1. De structuur.

De structuur van de stukken volgens het *oude* type is in groote trekken als volgt.

De aanvang luidt (met kleine variaties): *Yumu pakatahu sarbwa* . . . . . . dinganga . . . . nāyakan makarun . . . . mañuratang ājñā . . . .", dus vertaald: „Gij allen . . . . de Dinganga . . . . . ., de Nāyakan makarun . . . . . ., de Koninklijke [2]) schrijvers . . . . . moet weten . . . . . .

Dan volgt: *pircintayangku.*

Deze typische oudbalische formatie met praefix pir- komt van den stam cintā, dus een Sanskrit woord, hier nog met de oorspronkelijke beteekenis van „zorg voor" (denken aan iemand, zich bekommeren om iemand).

Het begin luidt dus: „Gij allen [volgen de genoemde titels met de speciale namen der functionnarissen uit den tijd van het stuk] moet weten mijn zorg voor . . . .". Nu komt het *object* van 's vorsten zorg.

Soms is dit een heiligdom, als bv. in no. 1 (Bukit cintamaṇi mmal), no. 4 (sang ratu di hyang Karimama), no. 5 (ida hyang di Bukit tunggal, paradayan Indrapura), no. 11 (satra me hyang api di Manasa, di Batuan), no. 12 (Satra mai hyang api di Parcanigayan).

Soms zijn het de ingezetenen van een dorp, als bv. in no. 2 en 3 (anak banua di Turuñan), no. 6 (anak wanua [3]) di Sadungan), no. 9 (anak banua di Julaḥ), no. 10 anak marbuat-thaji [4]) di Kundungan me di Silihan, dus een bepaalde klasse, die der buat Haji, die dus iets voor den vorst verrichtten), no. 13 (anak banua di Tamblingan), no. 20 (anak mabwat-thaji [4]) di Buru).

Dan volgt in de meeste stukken de vaststelling der grenzen van het betrokken gebied. Daarop vrijstellingen van bepaalde lasten en vaststelling van andere. In bijna alle stukken komt een reeds door Korn [5]) besproken passage voor over de verdeeling van nalatenschappen van kinderlooze echtparen. Verderop volgt meestal een passage over offers aan bepaalde heiligdommen te brengen, dan wel bijdragen voor tempelfeesten.

Individueel kunnen er nog andere merkwaardige aangelegenheden geregeld worden.

Zoo bv. in no. 3 (EB. VIII), waar een reinigingsceremonie met een beeld van Bhaṭāra da Tonta wordt vastgelegd. Deze passage luidt in vertaling ongeveer: „In de maand Bhadrawāda moeten de ingezetenen van Air Rawang [6]) [het beeld van] Bhaṭāra da Tonta geel zalven op het Koningsfeest; zij moeten water uit het meer nemen, het beeld baden, daarna geel zalven, het ringen met edelsteenen aandoen en oorhangers met edelsteenen, aldus moeten zij [het beeld van] Bhaṭāra da Tonta geel zalven als een

[1]) Er komen ook verschillende oorspronkelijke edicten in het Oudbalisch voor, met heredicten in het Oudjavaansch.

[2]) Er staat letterlijk: „de schrijvers van het bevel (sc. des Konings)", de toevoeging: ājñā onderscheidt deze schrijvers duidelijk van de dorps-schrijvers, die met „mañuratang" zonder meer worden aangeduid.

[3]) In het schrift is er veel wisseling tusschen *w* en *b*.

[4]) buat + haji werd dus buat + thaji, met t-th.

[5]) Korn, Adatrecht van Bali[2], p. 29-30.

[6]) Deze plaats, die in andere stukken Er awang of Er abang heet, bestaat nu nog onder den naam Abang en ligt aan het Batoermeer, in de buurt van Troenjan, het Turuñan der oorkonden. Zie over dit merkwaardige dorp W. Spies, „Das grosse Fest in Troenjan" in TBG. deel LXXIII (1933) p. 220 sqq. en Goris, „Aanteekeningen over Oost-Lombok", in TBG, deel LXXVI (1936), Hoofdstuk II, onder Kerata.

opdracht van de godheid [of: opdat het een vertegenwoordiger van de godheid zij, d.i. opdat de godheid daarin plaats neme en van het beeld uit haar (eventueele) bevelen geve]".—

Aan het slot komt dan de vaststelling van de uitspraak: „het bevel is neergedaald op de panglapuan van Singhamandawa; en in de maand . . . , op rĕgas pasar . . . . .; in het çakajaar . . . . . is het bevel van kracht geworden".

In deze eindformuleering is weinig verscheidenheid, slechts kent men drie pasar's nl. p. Wijayamanggala, p. Wijayapura, p. Wijayakrānta.

Over deze drie pasardagen is reeds uitvoerig geschreven door Dr. Stutterheim. Deze meent hierin de namen van drie verschillende plaatsen te moeten zien, waar de pasar afwisselend werd gehouden [1]).

Deze meening wint nog aan waarschijnlijkheid, als men bedenkt, dat ook heden nog over heel Bali een pasarweek van drie dagen bestaat en telkens drie dorpen tot één pasar-complex vereenigd worden.

Waar in andere stukken ook herhaaldelijk verschillende ambtenaren voorkomen met den titel cakṣukāraṇa, adhikāraṇa, gevolgd door -pura, of -krānta, heeft men te meer reden aan bepaalde plaatsen te denken.

Het merkwaardige is echter, dat in deze titels de -pura en de -krānta als vaste tweetallen voorkomen, maar dat een -manggala nergens in zoo'n ambtstitel vermeld wordt.

Stutterheim komt dan tot de conclusie, dat deze plaatsnamen tevens de namen van rechtbank en griffie waren, en dat de rechtszitting dan plaats vond op dien pasardag in een dier drie plaatsen, waar rechtbanken waren.

Hoewel dit zeer aannemelijk klinkt (men houdt ook thans nog graag rechtszittingen op pasardagen), is hiertegen één bezwaar.

[1]) Oudheden van Bali I, p. 80 - 83.

Nl. dit: wanneer er drie plaatsen waren, waar rechtbanken waren, of althans rechtszittingen werden gehouden, zou men deze drie plaatsen toch als uiteenliggende centra van drie verschillende streken moeten beschouwen, zoodat de justiciabelen in drie gebieden verdeeld waren met ieder zoo'n rechtbank.

Uit een hiertoe speciaal en nauwkeurig verricht onderzoek naar mogelijke overeenstemming van de plaats der rechtszitting met den streek, waarin het betrokken heiligdom of het betrokken dorp lag, bleek echter, dat hiervan geen sprake is. Op alle drie pasardagen (van Pura, Krānta en Manggala) worden kwesties behandeld uit alle streken van heel Bali. Er is niet het minste geografische verband te leggen tusschen dorpen of heiligdommen van een bepaalde streek en een bepaalde „rechtbank".

Wij zullen er ons dus voorloopig toe moeten bepalen, dat het slechts tijdsaanduidingen waren, en niet tevens aanwijzingen van een bepaalde rechtbank.

Bovendien komen deze uitdrukkingen voor in de dateeringen op bijzettingsbeelden, zoowel van de Goenoeng Panoelisan als uit Pèdjèng en Kasihan (Zuid-Gianjar), waarbij dus van procedeeren of rechtszittingen geen sprake kan zijn.

Was dus op dit punt het resultaat van ons onderzoek negatief, hiermee werd tegelijk helaas een ander negatief resultaat bereikt, nl. het niet kunnen localiseeren dier drie griffies of rechtbanken. Waar — zooals uit het onderzoek bleek — op èlk der drie pasardagen questies van de verst uiteenliggende streken werden behandeld, kan dus ook omgekeerd noch de herkomst (vindplaats) der stukken noch de geografische ligging van het betrokken heiligdom of dorp een nadere aanwijzing vormen voor de ligging van de drie Wijaya's.—

Aan het slot komt dan nog de koningsnaam, voorzoover deze vermeld wordt.

De alleroudste stukken hebben echter geen koningsnaam.

De eerste oorkonde, die wel een koning vermeldt, is no. 6 uit Ç. 837; deze geeft: „sang ratu çrī Ugrasena", evenzoo no. 7 uit Ç. 839 (een stuk van het jongere type), no. 9 uit Ç. 844, no. 10 uit Ç. 846, no. 11 uit Ç. 855, no. 12 uit Ç. 857, — [no. 13, kort ná Ç. 857, is incompleet] —, dan geeft no. 14 uit Ç. 864: Pāduka haji Ugrasena[1]). Tenslotte heeft de boven reeds als „verdacht" gekenmerkte oorkonde no. 20 uit Ç. 888 weer: Sang ratu çrī Ugrasena.

Laten wij dit laatste stuk buiten beschouwing, dan blijken dus de stukken van het oudere type òf geen koningsnaam te bevatten (de oudste oorkonden van Ç. 804 — Ç. 836), òf Ugrasena te vermelden (Ç. 837 — Ç. 864).

Als kraton wordt telkens opgegeven Singhamandawa, terwijl in de Sanoer-zuil Singhadwāla-pura vermeld wordt. Ook dit is een onopgeloste moeilijkheid.

De beide plaatsen te identificeeren gaat niet aan, daar er ook thans nog verschillende dorpen op Bali wèl het element Singa gemeen hebben, doch verder afwijkende namen, zooals Singaradja, Singapadoe, Singakĕrta, enz. (vgl. nog Bĕlangsinga, oud: Brang-singha).

Een tweede moeilijkheid is, dat de Sanoer-zuil gedateerd is in Ç. 839 (in chronogram), en dat de koningsnaam aldaar — voorzoover leesbaar — çrī Kesarī en çrī Kesarī warma.... luidt. Deze vorst, die te Gurun en te S-wal[2]) zijn vijanden verslagen heeft (da humalahang musuh ......), leeft dus gelijktijdig met Ugrasena op Bali. —

Bezien wij thans de structuur der oorkonden van het *jongere* type.

Deze beginnen met de dateering (inclusief de pasar-aanduiding), waarop het ons uit de OJO zoo bekende tatkāla volgt, soms staat er: „tatkālan sang ratu.....", soms: tatkālan tyurun anugrahan sang ratu....", (dit is het tijdstip, waarop de gunst van den vorst....... neerdaalde......[3]). Na den naam van den vorst[4]) volgt dan de aanleiding tot de uitvaardiging, dus tevens de vermelding van het betrokken heiligdom of dorp dan wel een bepaalde groep, zooals bv. de juru mangjahit kajang, „de meesters kleermakers". Wellicht wordt met „kajang" niet gewone kleeding bedoeld, doch de *lijkwade*, voor welker vervaardiging behalve gewone vakkennis ook mystiek-godsdienstige eruditie noodig was, wegens de heilige syllaben, die daarop aangebracht moeten worden.

Het vervolg van den inhoud stemt overeen met dien van de oudere oorkonden. Het slot wordt gevormd door een lange lijst van hoogwaardigheidsbekleeders, zoowel senāpati's, cakṣu's, adhikāraṇa's, samĕgat's, als ook mpu's, geestelijke heeren, verdeeld in kaçaiwan en kasogatan. Over deze functionnarissen zullen wij straks nog nader spreken.

Hiermede is in 't kort de *structuur* (en globale inhoud) der oudbalische oorkonden geschetst. Gaan wij thans over tot een nadere beschouwing van de taal.

2. *De taal.*

Zooals reeds hierboven werd meegedeeld, is de taal dezer stukken het Oudbalisch.

Levert b.v. de bestudeering van het Oudjavaansch der oorkonden (OJO) reeds zeer veel moeilijkheden op, hoewel wij daarnaast ook over vele eeuwen het

1) Dit is een stuk van het jongere type, dat bovendien niet een pasar-dateering heeft, doch een „Oudjavaansche" met wāra en wuku.

2) Was Gurun reeds bekend als het huidige Noesa Pĕnida, in S-wal meen ik Siwal te mogen lezen. Dit Siwal komt voor in een oorkonde uit Batoean (Ç. 944). Kan dit wellicht het huidige Kĕtèwĕl, een zeer oude désa en vroeger beroemde haven van Zuidbali, zijn?

3) Tyurun is eigenlijk passief van „turun", dus „neergelaten werd".

4) Over de vorsten, vermeld in de jongere stukken, zal beneden nog nader gesproken worden.

litteraire Oudjavaansch hebben (OJ) en dit geleidelijk overgaat (via het z.g. Middeljavaansch) in het tegenwoordige Nieuwjavaansch, het verstaan van het Oudbalisch is om twee redenen veel zwaarder, omdat er nl. geen litteratuur in deze taal over is en omdat deze taal niet geleidelijk overgaat in het Nieuwbalisch (NB).

Immers sinds het huwelijk van Udayana met een Javaansche prinses, die later als koningin Guṇapriyadharmapatnī heet, beginnen reeds de oorkonden in het Oudjavaansch opgesteld te worden, dus zonder eenigen geleidelijken overgang in een andere, vreemde taal.

Voorts begint, wellicht reeds in hun dagen, zeker echter tijdens de regeering van hun zoon, Airlangga, de Oudjavaansche litteratuur ook op Bali te verschijnen.

En zoo blijft de toestand eeuwen lang: taal van de kanselarij en litteratuur-taal blijft het Oudjavaansch, ook de wetboeken worden blijvend in deze taal geschreven (hoewel hierin langzamerhand meer Balische woorden voorkomen; de huidige wetboeken zijn grammaticaal gesproken in een zeer hoog Nieuwbalisch geschreven, echter met behoud der talrijke OJ termini technici).

Hiertegenover blijft er een Balische taal bestaan, gesproken door de gewone Baliërs, de dorpelingen; deze taal, die steeds sterke dialectische verschillen gekend moet hebben, bleef als Balisch voortbestaan en heeft nu nog haar uitloopers in verschillende, thans nog levende dialecten, zooals dat van het eiland Noesa Pĕnida, van Sĕmbiran (in Oost-Boelèlèng), van de dorpen in het Kintamanische [1]), van verschillende bergdorpen in West-Boelèlèng (Tjĕmpaga, Tiga-wasa, Sida-tapa, enz.), van Sĕpang (een kleine nederzetting midden in het oerwoud, vroeger — volgens Van der Tuuk — ook verbanningsoord; thans wordt sinds enkele jaren ook het oerwoud rondom deze désa en tot het dorpsareaal behoorend, ontgonnen).

Intusschen ontwikkelt zich in de vlaktedorpen, eerst rondom de vorstelijke hoven, dan in steeds wijder kring, een nieuwe taal, die — evenals het Javaansch — een „hooge" en „lage" omgangs-„taal" kent. Deze taal is Balisch, doch bevat een zeer groot aantal leenwoorden uit het Javaansch (met name en begrijpelijkerwijze vooral in de „hoogere taal").

Zoo moeten wij ons dus tot verklaring van het Oudbalisch wenden tot de „lagere" taal van het Nieuwbalisch, tot de verschillende dialecten en tot verwante talen.

De naaste verwanten zijn in de eerste plaats het Sasaksch, daarna het Soembawasch. —

Het is hier niet de gelegenheid uitvoerig het Oudbalisch lexicografisch en grammaticaal-etymologisch te behandelen.

Wij willen slechts enkele typische verschijnselen noteeren.

Zooals vele andere Indonesische talen kent het (Oud)Balisch in het algemeen tweelettergrepige stamwoorden. Er komen echter (evenals bij het Javaansch) éénlettergrepige stamwoorden voor, bv. mās (goud), rām (bespreken), ñur (klapper), dān (en); vele éénlettergrepige, vooral met *o* (enkele met *e*) laten zich uit oorspronkelijke tweelettergrepige verklaren, bv. joh (ver, Mal. ja'uh), don (blad, Mal. da'un), lod („Zuid", Mal. la'ut = zee) [2]), er, air (water, Mal. air, ayer, etc.; vgl NB yèh), nek (klimmen, Mal. na'ik) enz.

Eenlettergrepig worden geschreven: twak, NB toe(w)ak; lwas

[1]) Hier zijn twee *kringen*, die van de dorpen rond het Batoermeer, de z. g. „bintang danoe", nl. Troenjan, Kĕdisan, Abang, Boewahan en die rond den berg Panoelisan (Soekawana, Kintamani, Pinggan, Songan).

[2]) Lod is „zeezijde", tegenover dya „bergzijde", wisselt dus in gebruik al naar men in Noord- of Zuidbali is.

NB loe(w)as, gaan ; l w a r, NB loe(w)ar, buiten ; jwang, NB djoe(w)ang, nemen ; l y u r; NB li(j)oe, veel; s y a p, NB siap, hoen ; enz. Ook meerlettergrepige stammen komen voor, waarin wellicht versteende formantia bewaard zijn gebleven, zooals : sanggarugi, karāmbo, suligar, talikur, tambuku, tandaga, tangkalik, enz.

Het OB heeft met 't Mal. *d* tegenover Jav. *r*; *j* tegenover Jav. *d;* en *r* tegenover NB *h*. Enkele voorbeelden volgen hier :

(1) Het OB vertoont een *d* (als eindklank *t*), overeenkomstig het Mal., waar het Jav. een *r* heeft : [1]).
don (Mal. da'un, Jav. ron) ; lod (Mal. la'ut, Jav. lor) ; di (Mal. id., Java. ri); bukit (Mal. id., Jav. wukir); dirus (Jav. adus) ; darah (bloed), danu (meer), kabudi (Jav. wuri), enz.

(2) Eveneens met Mal. een *j* tegenover Jav. *d*, bv. jadi, joh, jalan ; soms evenals Jav. *j*, bv. jalu, jukung.

(3) Het OB heeft nog een *r*, tegenover NB *h*, bv. air, er (yèh), kāru (NB kaoe, klapperdop, als maat), kuyur (NB kuyuh, meer-visch), ñur (NB ñuh, klapper), rapuh (Sas, apuh, NB apu, kalk), maruhani (NB muani, mwani, man), talur (NB taluh, ei); turun (NB tuun, dalen), tikĕr (NB tikĕh, mat), karuh (NB kauh, West).—

Typisch is een slot-i in beroepsnamen: gusali, (mang)-harañi, undahagi, papardahi (naast pamadahi, dus van pardahi naast padahi). Merkwaardig is ook tani („niet", OJ. tan).

Typisch zijn *doubletten* als bajah naast bayar en tring naast tihing.

Het aantal formantia is zeer groot in 't OB., ook komen verschillende combinaties hiervan voor.

Naast ma- èn ma- + nasaleering heeft men ook mar-, bv. mar-anak-ang, mar-puṇya, mar-uhani („man", wellicht samenhangend met NB bani Jav. wani Mal. berani ?).

Evenzoo naast pa- ook par-, bv. par-māsan, par-çangkhā, par-pantyan, par-tapanān, par-anak-ang-ña, par-santāna-yang-ña.

Naast pi- (bv. in pi-tuha) ook pir-, bv. pir-cinta-ya-ngku, pir-siddha-ngku; naast ka- ook ki- : ki-bhakty-an, kilagi-ña.

Op het infix -y- als passief-aanduider wees Dr. Brandes reeds, wij noemen : s-y-uruh, t-y-urun, y-alap(ña), y-aba-ña.

Combinaties van verschillende formantia vindt men in vormen als : pa-katahu, ka-bakat-y-añ-ña, pa-dang-a-y-añ-ña, mar-hantu-ang-ña, ma-ka-ha-ser, s-y-uhun-ang ; manguning-in, k-um-am-ing-in mang-am-uning-in (alle van kuning) ; pa-ma-samah-in naast pa-masamah-y-an, pa-ñungsung-ang-ĕn, enz.

Groot is het aantal leenwoorden uit het *Sanskrit :* adhikāra, ājñā, ārya, asu, atithi (?), bhajana, bhakti, bhangsi, bhara (gewicht), bhaṭāra, bhikṣu, candana, cintā, caru, duḥkha, gajah, gaṇitri, gupura, guru, hetu, janma, kula (in kalula en kulapati), krama, mantrī, mūla, mūlya, nāyaka, nīla (in mangnīla als „blauwververs", een ambacht), padarakṣa, pāpa, patiḥ, prakāra. pramāda, prapanna, pūjā, puṇya, puriḥ (Skt. puri), puruḥ (Skt. pheru, NB pèruh, „jakhals" of „boschhond"), rājakārya, rakṣa, santāna, sarwa (meestal sarbwa geschreven), sākṣī, çakti, çeṣa (vaak sesa geschreven), siddha, siddhu (Skt. sīdhu, een soort brandewijn), sīma, çuddha, sumeru, tapa, tapaḥ, tapana, tathāpi, ubhaya-dharma, uparata, yathā, yajña, enz.

Zooals men ziet op velerlei gebied : niet alleen woorden uit den kring rondom paleis en tempel (titels, gebouwen, offers, enz.), doch ook maten, gewichten, voorwerpen en abstracta, enkele dier- en plantnamen.

Naast deze appellativa heeft men ook vele Sanskrit *plaatsnamen* (kratons en vooral kloosters of abdijen),

[1]) Een *doublet* in OB is datu naast ratu.

bv. Indrapura, Cintamaṇi, Jalalingga, Udayālaya, Mānasa, Wijayapura, Wijayamaṇḍala, Wijayakrānta, Pangkaja, Wṛsabha, Pañcakāla, Singhamandawa, Singhadwāla, Wārāṇasī (Benares!) Nālandā (!), enz.

Persoonsnamen uit het Sanskrit zijn ook zeer talrijk. Zoowel bij appellativa als in geografische eigennamen treft men hybridische samenstellingen aan, zooals guru-mandi, patrakasih; Bañu èn Air Garuḍa naast Garuḍasāra, Dharmañar (voor Dharma añar) enz.

3. *Staatkundige en maatschappelijke gegevens.*

Van de gegevens op maatschappelijk gebied vallen te vermelden die omtrent de *vorsten*, den *adel*, de *geestelijkheid* en enkele *ambachten*.

De Vorsten.

Zooals reeds werd opgemerkt, bevatten de oudste stukken geen koningsnaam.

De eerste koningsnaam is die van Ugrasena, in Ç. 837 (no. 6), met volledigen titel: sang ratu çrī Ugrasena. Als „panglapuan" wordt hierbij opgegeven te (di) Singhamandawa. Dezen zelfden plaatsnaam komen wij echter ook reeds op de oudste stukken tegen (no. 1 van Ç. 804, no. 2 en 3 van Ç. 833, en no. 5 van Ç. 836 [1]). Hierin zouden wij dus de kraton van den vorst zelf mogen zien, in latere stukken worden er ook „panglapuan" van senāpati's vermeld. — In Ç. 839 (no. 7), Ç. 844 (no. 9), Ç. 846 (no. 10), Ç. 855 (no. 11), Ç. 857 (no. 12) verschijnt de vorst met denzelfden naam en denzelfden titel [2]).

Hiertusschenin valt de zuil van Sanoer uit Ç. 839, waarover wij boven reeds spraken. Voorzoover leesbaar, heet de vorst Çrī Kesarī en zou hij een Warmadewa zijn. Merkwaardig blijft echter, dat dit stuk — voorzoover niet in Sanskrit — geschreven is in Oudbalisch, en niet in Oudjavaansch. Als kraton („pure") wordt niet Singhamandawa, doch Singhadwāla opgegeven. Wij wezen er boven reeds op, dat dit dus zeer goed een andere plaats dan het vroeger èn later genoemde Singhamandawa kan zijn.

Vreemd is de volgende oorkonde, nl. die uit Daoesa (no. 14 van Ç. 864). Deze geeft in den aanvang Pāduka haji Ugrasena (dus niet: sang ratu) en heeft een dateering met wāra en wuku, de taal is (voorzoover het zwaar beschadigde stuk te lezen is) Oudbalisch.

De oorkonde van Sĕmbiran (no. 15 van Ç. 873) is een latere copie, waarbij de volgorde der platen van het origineel blijkbaar verstoord is, taal en inhoud zien er in deze huidige lezing zeer bedorven uit. De term „sang ratu" komt tweemaal voor, de naam van den vorst niet.

Als merkwaardige mengvorm van het oude „sang ratu" en het „pāduka haji" uit Ç. 864 (no. 14) komt in drie bijna gelijkluidende stukken uit Ç. 877 (no. 16-18) de term „sang ratu çrī haji" voor, dit blijkt de naam van een vorst, ook een Warmadewa te zijn; volledig heet hij „sang ratu çrī haji Tabanendra Warmadewa", hij regeert blijkbaar met zijn vrouw, wier naam onmiddellijk volgt: „me sang ratu luhur çrī Subhadrikā Warmadewī".

Men zou wellicht een oogenblik geneigd zijn in dit luhur het OJ. luhur, NB ruhur (oud, vroeger, voorouders) te zien. Toch is dit o.i. onjuist. Dit luhur moet reeds door z'n tegenstelling met den vorst (haji), „de vorstin" beteekenen. Nu is in 't NB vrouw „luh", en dit „luh" zou volkomen klankwettig teruggaan op een OB lur, dat weer

[1]) no. 4 (EB XVIII) is incompleet, mist helaas jaartal en koningsnaam; geoordeeld naar de volgorde der funtionarissen hoort dit stuk tusschen Ç. 833 en Ç. 836.

[2]) no. 13 is incompleet en kan omstreeks Ç. 857 geplaatst worden.

uit een OB luhur ontstaan kan zijn. En waar wij hier nu dit theoretisch gereconstrueerde luhur de facto voor ons zien, moet dit dus „vrouw" en ratu luhur dus „vorstin" beteekenen. Men vergelijke nog naast dit tweetal — „sang ratu çrī haji" en „sang ratu luhur" — de zeer duidelijke titulatuur in oorkonde no. 24 van Ç. 915, waarin de ouders van Erlangga als volgt vermeld worden: sang ratu babini maruhani, sang ratu luhur çrī Ginapriyadharmapatnī sang ratu maruhani çrī Udayana Warmadewa. Hier staan dus eerst babini en maruhani, daarna luhur en maruhani tegenover elkaar.

Maruhani is het NB muani (mwani) „man", en dus is babini (redupl. van bini) maar dan ook luhur „vrouw".

Later (in een oorkonde in OJ uit Çaka 916) heet dit echtpaar: haji sajalustrī, waarbij de man nog afzonderlijk met „sira jalu" wordt aangeduid.

Intusschen wordt in tegenstelling met Erlangga's ouders van ons echtpaar eerst de man genoemd.

In een oorkonde van 12 jaar later (Ç. 889, no. 21) wordt dit zelfde echtpaar vermeld.

Het eerstgenoemd drietal oorkonden uit Ç. 877 (no. 16-18) is uit het dorp Maniklijoe en het laatste stuk uit het dorp Kintamani afkomstig. Nu ligt Maniklijoe niet ver van Kintamani, dus zulks klopt zeer goed. Echter tusschen deze beide jaren Ç. 877 en 889 hebben wij andere edicten met andere koningsnamen, nl. de steen uit Tirta mpoel (Manoek aja) [1]) van Ç. 884 en het reeds eerder vermelde stuk uit Sĕrai van Ç. 888.

De steen van Tirta mpoel (Manoek aja) geeft als koningsnaam: sang ratu çrī Candrabhayasingha Warmadewaḥ, terwijl de oorkonde van Sĕrai weer Ugrasena en (als panglapuan) Singhamandawa geeft. Reeds boven meenden wij twijfel aan het jaartal te moeten uitspreken. Hoe dit ook zij, wij blijven een koning Candrabhayasingha houden, die in Ç. 884 even ten N. van Tampaksiring een bronheiligdom sticht (beter: een bron tot heiligdom verheft), terwijl intusschen in het Kintamanische een ander vorstelijk echtpaar edicten uitvaardigt. Helaas wordt noch de kraton van dit echtpaar, noch ook die van den anderen vorst in de stukken vermeld.— Dan verschijnt in Ç. 897 weer een Warmadewa, nl. çrī Janasādhu ; in Ç. 905 een çrī mahārāja (voor het eerst met dezen titel !) çrī Wijaya-mahādewī.

In Ç. 915 komt dan het reeds genoemde edict van Erlangga's ouders in het OB. In het volgend jaar geven dezen een oorkonde uit in het Oudjavaansch (Boewahan A, EB X). Dan volgen Oudjavaansche stukken van Udayana (alleen), nl. van Batoer (p. Abang A.) uit Ç. 933, dan weer een heredict in 't OB (no. 25) uit Ç. 938, van een vorstin (sang ratu çrī sang Ajñādewī). Daarna oudjavaansche stukken.

Veel later komt dan een zéér verward stuk in 't OB, nl. de oorkonde van Troenjan C, (EB IX) uit Ç. 971 met „Ida padukaji di Manasa" en ten slotte nog één Oudbalisch edict (naast Oudjavaansche stukken over hetzelfde gebied en uit hetzelfde jaar!) uit Ç. 994[2]) van Anak wungsu. Laten wij deze twee laatste stukken buiten beschouwing, den blijkt dus, dat eerst Ugrasena als vorst wordt vermeld van Ç. 837 doorloopend tot Ç. 864 (in 6 edicten), terwijl daartusschen dan de Sanoer-zuil van Ç. 839 een anderen koningsnaam geeft. Dan in 4 edicten (3 uit Ç. 877, één uit Ç. 889) een echtpaar uit het Warmadewa-geslacht, waarbij Tabanendra wellicht vorst van Tabana (thans Tabanan) beteekent, en de kraton

[1]) In het stuk zelf heet de bekende badplaats als stichting: Tīrtha di wāra mpul en heet het désagebied: Manuk raya.

[2]) nl. EB XXIII (no. 27) naast EB XXI en EB XXII. In het OB stuk (dat door zijn „muwah ing", waar verwacht werd: punah di-, een heredict blijkt te zijn) wordt van Er rara gesproken, in EB XXI en XXII van Bañu rara.

van dit rijk dan in de Tabanansche bergen gezocht zou moeten worden (waar deze aansluiten via het „zadel" van Tjatoer [1]) aan de Kintamanische [2]) bergstreek), hiertusschenin valt dan weer een andere *Warmadewa*, terwijl in Ç. 897 wéér een andere *Warmadewa* optreedt. In Ç. 905 wordt een vorstin vermeld met çrī Wijaya, in haar naam (die ook, voor het eerst çrī mahārāja heet).

Dan volgen de stukken, eerst OB, daarna ook OJ, van Erlangga's ouders, Erlangga zelf en zijn jongsten broer. Hiertusschen verschijnt weer een stuk van een koningin: Ajñādewī (uit Ç. 938).

Wij zien dus bij herhaling verschillende vorsten (of vorstinnen) tegelijk regeeren.

Waar de stukken regionaal nog al uiteenliggen, is een gelijktijdig regeeren over verschillende streken niet uitgesloten. Deze streken zouden dan, globaal gesproken, zijn geweest: (1) de bergstreek van Oost-Tabanan tot dicht bij Kintamani, (2) de streek rond Kintamani en Oostwaarts tot Oost-Boelèlèng (Sĕmbiran-Djoelah), en (3) de streek, waarvan het centrum Pèdjèng-Bĕdoeloe was.

Na de vorsten verdienen de *adel* en de *hooge ambtenaren* vermeld te worden.

In de alleroudste stukken wordt een ser genoemd, die het koninklijk bevel ontvangt en ten uitvoer legt.

Dit „ser" is te vergelijken met het OJ. her, nog over in NJ. pangèran, en zou dus ongeveer „heer van" of „heer over" beteekenen.

Wij vinden een ser panghurwan, een ser tunggalan, een ser lampuran, een ser pasar, een ser bantan, een ser krangan.

De ser panghurwan was een heer over de maten (huru, NB u'u is meten van inhouden: bras, enz., ook van vloeistoffen, als bv. tuak). Was deze heer belast met het nameten van de in nature ontvangen belastingen of (ook nog) een ijkmeester, dus belast met de controle op de gebruikte maten (en gewichten) ?.

De ser tunggalan [3]) wordt soms in één adem genoemd met den ser lampuran, soms apart; wat zijn functie was, is niet duidelijk. Uit de citaten bij T. III 776 s.v. lampuran en T. IV, 250 s.v. palyan (II) blijkt, dat „rond trekken, zwerven" de grondbeteekenis van lampur is. Uit het laatste citaat zou men bovendien besluiten tot „rond-trekkende kooplieden"; de ser lampuran was dus wellicht regeeringscontroleur over rondtrekkende kooplieden.

De ser pasar was heer over de pasar. Dergelijke pasar-opzichters bestonden onder den titel sĕdahan pĕkĕn ook nog onder het vorstenbestuur. Het Nederlandsch bewind heeft ook het instituut van „mantri pasar" gehandhaafd.

De ser bantan was heer over de offers. Wat echter zijn bemoeienis met die offers was, blijkt niet. Wellicht ook een controle namens den vorst.

De ser krangan was controleur over de verdeeling van de erfenissen van kinderlooze echtelieden. Over de wijze waarop zulke erfenissen verdeeld werden, lichten reeds de oudste oorkonden ons uitvoerig in [4]).

In de wat jongere oorkonden, beginnende met [5]) no. 22 (het vervolgedict van Sembiran A, bij Brandes II, uit Ç. 897), treden dan voor het eerst als

[1]) In enkele désa's in dit zadelgebied zijn vele oudheden aangetroffen, o.a. te Tjatoer zelve.

[2]) Of bij het Bratanmeer, waar ook oudheden gevonden zijn en waar nog legenden van een ouden vorst en zijn paleis bestaan.

[3]) In latere stukken heet deze: senāpati tunggalan.

[4]) Korn, Adatrecht p. 29-30, geeft hiervan een beknopt résumé.

[5]) Oorkonde no. 15 (Sĕmbiran B, bij Brandes I, van Ç. 873) is blijkbaar een latere copie en te verward om ter zake betrouwbare inlichtingen te geven.

Oorkonde no. 19 (op steen, van Manoek aja uit Ç. 884) is helaas zeer geschonden, er komen echter verschillende senāpati en palapwan op voor.

bijeengehouden groep de s e n ā p a t i ' s, c a k ṣ u ' s en a d h i k ā r a ṇ a ' s op.

Al spoedig wordt deze groep uitgebreid met s a m ĕ g a t ' s en m p u ' s. Deze m p u ' s worden verdeeld in Boeddhistische en Çiwaïtische. Zulks gaat dan bij de Oudjavaansche stukken op dezelfde wijze (met uitbreidingen en wijzingen in de afzonderlijk vermelde functionnarissen) voort.

De s e n ā p a t i zijn wel het best als *apanage genietende landsheeren* op te vatten en als de voorloopers van de latere p u n g g a w a ' s, die aanvankelijk wisselende gronden ter beschikking kregen [1]). Onder hen worden regelmatig opgesomd: Wṛsabha, Dalĕm bunut (later: Balĕm bunut), Wāranasī (Skt Wārāṇasī = Benares), Kuturan, Mañiringin, Pinatih, Daṇḍa.

Onder de senāpati wordt later ook de D i n g a n g a opgenomen, die vroeger (in de alleroudste stukken) zonder dit praedicaat voorkomt naast de n ā y a k a n m a k a r u n en de 3 schrijvers, m a ñ u r a t a n g ā j ñ ā.

Onder de s a m ĕ g a t treden nog al sterk wisselende (ambts)titels op. Waren de s e n ā p a t i ' s apanage-houders, de s a m ĕ g a t zijn, althans grootendeels, bepaalde *ambtenaren* geweest, benoemd naar hun ambt of taak (modern gesproken: hun tak van dienst).

Zoo bv. sg. tuhañ jawa, sg. nāyakan kalula, sg. tapa haji, sg. yajña. Ook de vroegere n ā y a k a n m a k a r u n treedt later als s a m ĕ g a t m a k a r u n op. Voorts sg. sulpika, een samĕgat ser sāla, juru wadwā, pituha; een samĕgat nāyakan er; in iets jongere stukken ontvangen ook de a d h i k ā r a ṇ a het praedicaat samĕgat.

Van verschillende dezer functionnarissen is het ambt ons nu nog duidelijk, heeren (leiders of bazen) over gebouwen, over 't water (de huidige s ĕ d a h a n en andere subak-ambtenaren), over de kluizenaars, over de offers (y a j ñ a) [2]), enz. Van anderen kunnen wij dit moeilijk of geheel niet gissen. In 't algemeen valt op te merken, dat verschillende s e r uit de oudste stukken in de jongere oorkonden met s a m ĕ g a t betiteld worden.

De *geestelijke* heeren heeten in de stukken m p u, gevolgd door den naam van hun vrijstift, klooster of anderen vorm van residentie.

Zij worden onderscheiden in k a s e w a n en k a s o g a t a n, dus behoorende tot de Çiwaïeten, resp. de Budhisten.

In het oudste stuk (van Ç. 804) worden nog geen m p u ' s vermeld, doch wel 3 b h i k ṣ u, die allen çiwaïtische namen hebben, nl. Çiwakangçita, Çiwanirmala en Çiwaprajña. Ook in het stuk, hierboven aangeduid als no. 4 (EB. XVIII), treffen wij 3 bhikṣu aan, nl. Çiwarudra, Anantasūkṣma en Prabhāwa. Eveneens in no. 11 (uit Ç. 855) komen deze bhikṣu voor, allen met Sanskritnamen, de eerste is een h u l u k a y u (bosch-opzichter), de beide anderen zijn schrijvers. Het eerste stuk, dat duidelijk m p u ' s vermeldt en hen tevens scheidt, is no. 24 (Ç. 915), een oorkonde van het echtpaar Guṇapriyadharmapatnī en Udayana (in 't Oudbalisch!). Hier komen eerst drie m p u ' s, nl. van Puṇyanta, Air Garuḍa en Binor, vóór hun eigennaam het praedicaat ḍ a n g ā c a r y a voerend, dan volgt de s a m ĕ g a t y a j ñ a, daarna: mpunku di kasogatan, nl. van Canggiṇī, Bajraçikhā en Nalĕnda. Deze hebben ḍ a n g u p ā d h y ā y a vóór hun eigennaam.

In een oudjavaansch stuk van één jaar later (Ç. 916, EB. X) gaan de Buddhistische geestelijken voorop: die van Nalanda en van Waranasī, zij heeten hier echter zoowel ḍ a n g u p ā d h y ā y a als ḍ a n g ā c a r y a, dan volgen de Çiwaïeten, waaronder thans ook de s a-

[1]) Zie de citaten bij Korn, A d a t r e c h t, p. 154, 287-290 uit de oudere gegevens.

[2]) Met de s a m ĕ g a t y a j ñ a valt de boven besproken s e r b a n t a n te vergelijken.

mĕgat makarun gerekend wordt, gevolgd door een pangajyan van Çāla çrī makutācana (lees: makutārcana?) en een pangajyan, wiens stift of maṇḍala niet wordt genoemd (wellicht uitgevallen?). In een oudjavaansch stuk van Ç. 933 hebben wij weer als Buddhisten: heeren van Nalĕnda en van Kuçala, onder de Çiwaïeten (naast samĕgat en juru wadwā): heeren van Kanyā, Udayālaya en Jala tīrtha.

Waar wij hier reeds in het „oudjavaansche" tijdperk zijn getreden, moeten wij voor ons huidig doel de latere oorkonden onbesproken laten.

Merkwaardig is, dat onder de Buddhistische heiligdommen (hetzij stiften, kloosters of tempels, dan wel combinaties hiervan) Nālandā en Wārānasī [1]) voorkomen. Canggini is nog als ruïne bekend (bij de huidige désa Sakah) [2]). Bajraçikhā (waarin het element Bajra alle aandacht verdient) is mogelijk het huidige Badjra (hoofdplaats van het district Sélamadĕg in Tabanan). Deze désa ligt op een heuvel, die wellicht nog restanten van oudheden zou opleveren.

Tot op heden werden deze echter niet aangetroffen. Wel vormt het nog steeds een eenigszins opvallend centrum van religieuse bewegingen [3]).

Vermelden wij tenslotte nog enkele *ambachten* zooals deze herhaaldelijk in — minof meer vaste lijsten — voorkomen.

Deze lijsten herinneren aan de mangilala dṛwya haji der Oudjavaansche oorkonden, waarover men Stutterheim's verklaringen en gissingen in TBG. LXV, 1925, p. 245 sqq. raadplege.

Thans beperken wij ons tot de verklaarbare groepen. Zoo is er een groep van *timmerlieden*, de mamatĕk papan („planken-makers", houtbewerkers) onderscheiden in bouwers van klopbanen (bantilan), scheepsbouwers (lañcang, parahu), enz.

Dan een groep: mangrapuḥ (kalkbranders), mangharañi (arangmakers, „kolenbranders"), manutu (vermoedelijk speenvarken-roosters ([4]).

Voorts: tikasan (wat dit precies was, is niet duidelijk, wel blijkt uit het woord zelf en zijn verwanten tigas en likas, dat het iets met „weven" te maken had), mangikĕt (ikat-werkers), mangnīla (blauwververs). *Veehouders* als maruṇḍan (eendefokkers), makambing (geitefokkers), masampi (sapi-houders), enz.

Ook *muzikanten* als: parsangkha, papardahi, pamakul, pagĕṇḍing, suling, bhangçi.

Dan de *smeden:* paṇḍe mās, paṇḍe wĕsi.

Het zou interessant zijn nog nader in te gaan op de verschillende lasten en belastingen, voorts op enkele gegevens omtrent den eeredienst. Doch hier is vertalen (met een zekere kans van juistheid) nog te gewaagd. Een later onderzoek zal hieromtrent misschien nog meer zekerheid geven.

Wij volstaan dus met het hier voorloopig gebodene, dat als geheel toch reeds een, zij het ook op vele plaatsen lacuneus, beeld kan geven van de oudbalische maatschappij en haar samenstelling.

Batavia-Singaradja, 1935.

---

[1]) Dit komt ook voor als „apanage" van een senāpati (zie boven).

[2]) Zie Stutterheim, Oudheden van Bali, p. 12 en de litteratuur aldaar.

[3]) Dat zulks een aanwijzing kan zijn, is niet uitgesloten. Men vergelijke het groot aantal Brahmanenfamilies in Pèdjèng, waarop ik jaren geleden Dr. Stutterheim wees (zie Oudheden van Bali, p. 30). Ook andere feiten wijzen op een neiging van religieuse verschijnselen, om zich steeds weer in dezelfde centra te openbaren.

[4]) Zooals bekend, wordt nog steeds het bij bijna alle tempel- en huiselijke feesten vereischte geroosterde speenvarken bij voorkeur bereid door bepaalde deskundigen, tukang guling, die nu echter (niet meer) een bepaalde klasse vormen. Waar de term „guling" in de OB. oorkonden niet voorkomt, zou men dus kunnen veronderstellen, dat de manutu deze „tukang guling" zijn. Er dient echter met nadruk op gewezen te worden, dat tutu thans een andere bewerking aanduidt, nl. het stoomen van in blad gewikkelde eenden en kippen. Speenvarkens worden nooit ge-tutu-d, in den huidigen zin van „stoomen".

SOME REMARKS ABOUT THE RECORDS IN THE OLD BALINESE LANGUAGE

(Synopsis from the Editor).

The most ancient records found on Bali are written in Sanscrit, but thereafter follows a period stretching over nearly two centuries (çaka 804 — 994 = A.D. 882 — 1072) from whence records are to hand written in old Balinese. Following this comes a period where records written in old Javanese only are met with. The first record in old Javanese, however, dates from about çaka 916. Thus for a certain length of time we have old Balinese and old Javanese records side by side, but the latter by far in the majority, (18 to 3).

Old Balinese is much more difficult to understand than old Javanese. Besides the records we are in possession of literature in old Javanese. Furthermore old Javanese passes through the so-called middle Javanese over into new Javanese. With old Balinese we have neither the literature nor the progressive development.

In consequence of a marriage between the Balinese ruler Udayana and a Javanese princess (the later Guṇapriyadharmapatnī) records in old Javanese, thus a foreign language, appear at an early date on Bali; old Javanese literature seems also to have been known from early times; in any case no later than during the supremacy of their son, Prince Erlangga, who ruled on Java. For centuries following old Javanese remained the language of the literature, of the chanceries and of the laws; and gradually a new language developed in the villages of the plains, first of all near the courts of the rulers; a language that certainly was Balinese, but with many words derived from Javanese; and also, as is the case with the Javanese language, having a strongly marked distinction with regards to the rank of the speaker to the person addressed („high" and „low" Balinese). The use of this new Balinese language has spread continually. Present-day law books also are written in a very „high" new Balinese, the technical terms, however, being old Javanese.

Direct off-shoots from old Balinese are, however, to be found in the dialects of certain old-fashioned and remote communities of the population, mostly in the mountain districts, for instance in the West Boelèlèng mountain villages Tjĕmpaga, Tiga-wasa, Sida-tapa etc. (Comp. Hunger! Ed. Dj.), the East Boelèlèng Sĕmbiran, the villages round the Batoer Lake, and round the mountain Panulisan (these two latter places are situated in the Kintamani district.) Furthermore the settlement Sĕpang in the middle of the forest; — and lastly the island Nusa Pĕnida. (Comp. Holt! Ed. Dj.).

The interpretation of old Balinese is of a necessity based on such dialects besides on the „lower" new Balinese, and lastly on kindred languages, such as the Sasakish (of Lombok) and the Sumbawash.

The old Balinese (and Malay) *d* corresponds with the Javanese consonant *r*.

The old Balinese (and Malay) *j* (in Dutch dj) corresponds with the Javanese *d*; sometimes also with (d)*j*.

Old Balinese has furthermore an *r* where new Balinese has an *h*; but old Balinese has sometimes doublets, for instance tring side by side with tihing.

Many words are taken from Sanscrit; not only from the sphere of palace or temple, but weights and measures, implements and abstract terms. Also the names of a few animals and plants. Moreover numerous names of places and persons. Not in-frequently hybrid forms have arisen from Sanscrit and native words.

With regards to the contents of the records there an important factor is the name of the ruler who issued them. In the oldest records his residence only is stated. The first ruler mentioned is sang ratu çrī Ugrasena (once he is called padūka haji Ugrasena) from ç. 837 — 864 (possibly till 888). He resided at „Singhamandawa".

As the second ruler's name we know çrī Kesari warma (dewa), appears on a monument presumably dating from 839 (the Sanur column, comp. Stutterheim! Ed. Dj.), and his residence is called „Singhadwāla", it would seem that he has ruled contemporary with Ugrasena somewhere else on Bali. Of the two places Gurun and S-wal where he defeated his enemies, the former as we know is Nusa Pĕnida; while the latter may be the present-day Kĕtèwèl (a former harbour in South Bali).

In the third place a couple are mentioned: Sang ratu çrī haji Tabanendra Warmadewa en sang ratu luhur (new Balinese luh: woman) çri Subhadrikā Warmadewī; this being ç. 877, and again in 889. Possibly „Tabanendra" expressed ruler of Tabana(n), and their residence lay in the Tabanan mountains; while their territory possibly encompassed north-east Tabanan till close to Kintamani. By the side of this state lay perhaps another small state, stretching more eastwards, and reaching from the country around Kintamani as far as east Boelèlèng (Sĕmbiran-Djulah; — and then still one more state, more to the south having Pèdjèng-Bedulu as centre.

Even if the year ç. 888 does not hold good for Ugrasena, still in the fourth place it has been ascertained that in çaka 884 a ruler sang ratu çri Candrabhayasingha Warmadewa caused a spring to be declared holy just above the present-day Tampak Siring.

In the fifth place there is ç. 897 a certain çrī Janasādhu Warmadewa; — a record from Sĕmbiran.

In the sixth place a „queen", çrī mahārāja (note!) çrī Wijaya mahādewī.

In the seventh place we have the above-mentioned Bali ruler Udayana with his Javanese consort, whose attributes and name preceed his on a record from ç. 915, reading as follows: sang ratu babini (comp. bini: wife) maruhani (new Balinese muani: man, husband) sang ratu luhur (see above) çrī Ginapriyadharmapatnī sang ratu maruhani (as above) çrī Udayana Warmadewa. (Their son is the renowned Erlangga, who ruled over a great part of Java owing to his marriage with a Javanese princess).

In the eighth place (possibly while Udayana was still alive?) the record of a princess sang ratu çri sang *Ajñādewī*; — a record from Sĕmbiran.

In the last place a younger brother of Erlangga, „Anakwungsu", maybe is mentioned in an old Balinese record from ç. 994.

Naturally a record states who or what its decree affects.

Maybe it is a shrine (for instance „Bukit cintamani mmal"), — compare the present-day Kintamani), maybe the inhabitancy of a village („anak banua di Turuñan" — the present-day Trunjan by the Batur Lake), or a certain category only of the

inhabitants of the village („anak mabwat-thaji di Bura") or a group as the master-tailors (of shrouds? „juru mangjahit kajang"). The persons in question were relieved of certain duties, while they were charged with others. Furthermore contributions for temple festivals, sacrifices to certain shrines, were fixed. Thus we find the instructions for the village of Air Rawang (the present-day Abang by the Batur Lake) to be as follows: „In the month of Bhadrawada the inhabitants are enjoined to anoint the statue of Bhaṭāra da Tonta with ochre on the festival of their ruler; they must fetch water from the lake, cleanse the statue, anoint it with ochre and adorn it with rings and ear-rings studded with precious stones — thus must they anoint Bhaṭāra da Tonta as a duty towards the deity".

In most of the records the boundaries of the territories concerned are clearly stated.

From the lists of trades, and the enumerations of the functionaries mentioned in the records, the titles of the secular and religious dignitaries responsible for, or enjoined to carry out injunctions, these records give us a picture of life on Bali in ancient times, even if in a very lacunous form.

Besides the master-tailors we see the ship-wrights and the carpenters for the cock-pits, (mamantĕk papan, lañcang, parahu, bantilan); the smiths and the gold-smiths (paṇḍe wĕsi, paṇḍe mas); the indigo-dyers (magnila) and other artisans concerned with the textile manufacturing (tikasan, mangikĕt); the lime-burners and the charcoal-burners (mangrapuḥ, mangharañi); the sucking-pig-roasters (? manutu) and the breeders or keepers of ducks, goats and cattle (marundan, makambing, masapi); the conch-blowers (parsangka); drummers (? papardahi) and players of other percussion instruments (? pamukul), the cross flute (? bhangçi) and the long flute (suling); and the band-masters (? pagĕṇḍing). Besides these there were the market-inspectors (ser pasar); the gaugers (? ser panghurwan), the controllers of the pedlars (? ser lamuran) and the officer appointed to control the rightful succession by the distribution of the estates of childless couples (ser bantan).

At a later period there is added inspectors, or masters, of buildings (samĕgat ser sāla); for the water, meaning the irrigation (samĕgat nāyakan er) and so forth.

Under the enumerations of religious services we have e.g. the „samĕgat tapa haji" (the supervisors of the hermits).

Both religions are represented, Sivaism as well as Buddhism. After the old bhiksu's we find in later years the mpu's of the monasteries, temples and other places of worship: the Sivaistic mpu's (with the distinction „ḍang ācarya") of Puṇyanta, Air Garuḍa, Binor, Kanyā, Udayālaya, Jala tīrtha, a „pangajyangan" of Çala çrī makutā(r)cana. The Buddhistic mpu's (with the distinction „ḍang upādhyāya" or also „ḍang ācarya"), of Canggini (a ruin still known), Bajraçikhā (comp. Badjra in Tabanan?), of Waranasi (note! name = skt Wārānasī = Benares), of Nalĕnda (note! name = Nalanda), of Kuçala.

With regards to the secular dignatories presumably the senāpati's have been the highest in rank, being probably appanagists (with in the beginning changing domains); they being the predecessors of the punggawa's. One of them takes the name of Wāranasī again, others call themselves after Wṛsabha, Dalĕm bunut, Kuturan, Mañiringin, Pinatih and Daṇḍa.

EEN ONDERZOEK NAAR DE ADATINSTELLINGEN VAN DE DÉSA BOEOENGAN, DISTRICT SOESOET (BANGLI)

door

IDA BAGOES MADÉ HADIPTA *).

I. Herkomst.

In het opstel over de adatinstellingen van de désa Loemboean is vermeld, dat de bewoners van enkele désa's, gezamenlijk met die der désa Darmadji (Karangasem) waren uitgeweken (raroed). Onder die désa's is ook genoemd de désa Asti (Karangasem).

Deze désa Asti was de zetel van een bestuur, dat ook ging over de désa's Boenoetin, Batoe-lepang, Deloengdoengan, Penindjowan en Menékadji.

Bewoners nu van Asti met die der zoonet genoemde bij Asti behoorende désa's zijn indertijd uitgeweken naar het gebied van Bangli, en wel naar de désa Boeoengan, toen Asti in den oorlog tegen Boelèlèng (I Goesti Pandji Sakti) **) verslagen werd.

De tegenwoordige bewoners van Boeoengan zijn dan ook nakomelingen van die uitgewekenen uit Asti.

a. Volgens de désa-oudsten (doeloen² désa) van Boeoengan zouden de vluchtelingen uit Asti en de andere désa's hun weg genomen hebben langs Boeboeng Kintamani, van waar uit zij zich in drie richtingen verspreidden.

Eén gedeelte ging naar Selat. Men had bij zich een artja in den vorm van een zwarten steen, afkomstig uit de Poera Poeseh Asti (Karangasem). Tijdens hun vestiging te Selat bouwden zij een pelinggih Déwa waar zij die artja onderbrachten. Nog heden wordt die plaats vereerd (disoengsoeng) door de ingezetenen van Selat; zij draagt den naam van Poera Dalem Pingit.

Niet lang na hun vestiging in Selat verhuisden de lieden die van bovengenoemde uitwijking afkomstig waren echter naar de désa Boeoengan met medeneming van hun artja, welke zich thans bevindt in de Poera Dalem Pingit van Boeoengan.

b. Een ander gedeelte dier uitgewekenen, voornamelijk zij, die uit Penindjowan kwamen, richtten hun schreden naar de désa Soelahan (Soesoet). Zij hadden bij zich een artja, en wel een ring, en bouwden een pelinggih Déwa, waar zij die artja bewaarden. Die Poera wordt nog steeds vereerd door de nakomelingen der uitgewekenen uit Penindjowan. Maar ook deze uitwijkelingen vertrokken na eenigen tijd naar Boeoengan, waar zij ook hun artja heen brachten. Deze bevond zich vroeger in die Poera Poeseh Penindjowan van Boeoengan, doch is er thans niet meer.

c. Het overige gedeelte der vluchtelingen begaf zich dadelijk naar de désa Boeoengan met medeneming van:

1. een artja in den vorm van een stuk hout dat leek op tjendana-hout ter lengte van een asta-amoesti;

2. een alarmblok (koelkoel) vervaardigd van biksa-hout;

3. een artja in de gedaante van een bronzen pinang-schaar in een bronzen bokor;

*) Dit opstel werd ingezonden door den auteur, maar was oorspronkelijk geplaatst in het Maleisch in Bhâwa nâgara II p. 31—44; 60—78 (Juli—Aug. 1933, Sept.—Oct. 1933) onder den titel: Menjelidiki adat-adat koena di desa-desa dalem bilangan negara Bangli. De redactie van dit tijdschrift had geen bezwaar tegen het opnemen van een Hollandsche vertaling in Djâwâ. Red.

**) Deze moet volgens P. de Kat Angelino, zie Dj. V, 326 vv., in het eind van de 17de eeuw hebben geleefd. Zie over hem ook de Babad Bla-Batuh, ed. (Prof. Dr.) C. C. Berg 1932. Bewerker.

4. een baroeng gong, gamelanstel = gong abaroeng];

5. een stel (prantjak) saron's;

6. twee heilige blaasroeren, (toeloep, een soort van wapen dat vereerd wordt), genaamd toendoeng moesoeh, welke thans verdwenen zijn;

7. twee balé agoengs. —

Dit alles was afkomstig van de Poera Poeseh Asti (Karangasem) en bevindt zich thans in de Poera Poeseh Balé-agoeng Asti in Boeoengan.

Buitendien zijn er ook nog een kris, en een krisheft van pèlèthout, behoorend hebbende tot de ambtskleeding van den Djro Pasek in Asti, en thans bewaard in de woning van den Perbekel van Tiga, I Madé Mawa, een nakomeling van dien Djro Pasek en bestemd om Pasek van Boeoengan te worden.

d. Deze emigranten vestigden zich opzettelijk in een gedeelte der désa Boeoengan, waarvan de grond, evenals die waar de Poera Poeseh Asti in Karangasem staat, uit roode zandsteen (paras barak) bestond, om zooveel mogelijk in gelijke omstandigheden te verkeeren als vroeger in Asti Karangasem.

e. Nadat de bosschen van Boeoengan onder leiding van de krama's waren opengekapt ten behoeve van hun vestigingsplaats, bouwde men achtereenvolgens

1. de Poera Poeseh Balé-agoeng Asti Boeoengan,
2. de Poera Poeseh Penindjowan,
3. de Poera Poeseh Deloengdoengan,
4. de Poera Menékadji,
5. de Poera Boenoetin,
6. de Poera Batoe-lepang,
7. de Poera Dalem Boewidan,
8. de Poera Dalem Pingit, en
9. de Poera Dalem Pemoehoen. —

Met toestemming van den Vorst van Bangli, die te Poeri Boekit zetelde, begon men daarop aan de ontginning en den aanleg van erven, droge bouwvelden en dienstplichtige sawahs.

Deze werden gelijkelijk onder allen verdeeld, elke krama kreeg een stuk woonerf, twee sikoet djagoengveld en twee sikoet droog rijstveld (gaga). De erven en djagoengvelden heeten sikoet sioe en de rijstvelden sikoet doeang tali. Twaalf van de krama's kregen echter in plaats van droge rijstvelden ieder één sikoet dienstplichtige sawah, eveneens bekend onder den naam van sikoet doeang tali. Die krama's kregen dus géén droge rijstvelden maar alleen woonerf, djagoengveld en sawah. Drie en zestig personen ongeveer werden heerendienstplichtig aan den Vorst (pengajah Dalem) door den grond welke zij kregen. Zij waren bijvoorbeeld verplicht tot levering van dakbedekking, idjoek, zandsteen, bamboe en werkkracht ten behoeve van het onderhoud van het vorstenverblijf (Poeri). Bovendien waren zij tevens belast met peson[2] voor het onderhoud van de Poera's in Besakih, Batoer en Kehen en [met peson[2] voor?] het penjepian [het „eenzaam-maken"].

In de eerste plaats echter hadden zij te zorgen voor de Poera Poeseh Balé-agoeng Asti Boeoengan.

f. Allengs was de bevolking zoo toegenomen, dat er geen grond genoeg meer was voor huisvesting, waardoor verhuizingen uit Boeoengan plaats vonden.

1. Een 28-tal krama's trok naar Alisbintang, waar zij bouwden een Poera Poeseh Asti, een Poera Dalem Pingit en een Poera Dalem Pemoehoen. Onder deze krama's waren er 12 die [samen] 12 sikoet dienstplichtige sawah, als eerder vermeld, hadden naast een woonerf en een sikoet djagoengveld. De andere krama's hadden ieder maar een woonerf, en van djagoeng- en droog rijstveld: 2 sikoet elk.

2. Een ander deel van ongeveer 50 personen trok naar de désa Tiga en bouwden er een Poera Penataran (niet afhangende van het rijk Bangli), een Poera Dalem Pingit en een Poera Dalem Pemoehoen. Zij kapten de bosschen open

en verdeelden de gronden gelijkelijk onder elkaar zoodat ieder kreeg een woonerf, 2 akkers djagoeng- en 2 droog rijstveld, (deze gronden waren uitgezonderd van de [vorsten]dienst die op Boeangan rustte). Wat de [overige] dienstplicht betreft, ze was tegenover den Vorst dezelfde als in Boeangan. Een zevental krama's echter kreeg een kleiner grondaandeel, namelijk slechts een woonerf en een sikoet djagoengveld (sikoet sioe); daartegenover hadden zij alleen diensten te verrichten ten behoeve van de Poera Poeseh Asti Boeoengan, en niet voor den Vorst.

3. Ongeveer 29 inwoners van Boeoengan, Tiga en Alisbintang trokken gezamenlijk naar K a j o e - a m b o e a en bouwden er een Poera Penataran Désa (niet afhangende van het rijk Bangli) en een Poera Dalem Pemoehoen. Ook zij kapten de bosschen open voor woonerf en bouwgrond waarvan ieder kreeg een stuk woonerf, 2 [sikoet] djagoeng- en 1 [sikoet] rijstveld, als sikoet sioe en sikoet doeang tali. De verplichtingen tegenover den Vorst waren gelijk in Boeoengan.

4. Ongeveer 25 lieden uit Tiga trokken naar L i n d j o n g, en bouwden er een Poera Penataran Désa (niet afhangende van het rijk Bangli), een Poera Dalem Pingit en een Poera Dalem Pemoehoen. De ontgonnen boschterreinen werden weer gelijkelijk verdeeld; ieder kreeg een sikoet droog djagoengveld en een woonerf. Ze kregen een deel van de désa Tiga, afgesplitst (sepih) van de dienstplichtige rijstvelden, [maar] een woonerf te Lindjong; men was slechts dienstplichtig ten behoeve van de Poera Poeseh Asti Boeoengan, doch niet ten bate van den Vorst.

5. Een twaalftal lieden uit Boeoengan vestigde zich in de désa T e m b a g a, waar zij een van het rijk Bangli niet afhangende Poera Penataran Désa bouwden en ook een Poera Dalem Pemoehoen. Ook hier kreeg ieder een stuk woonerf en een sikoet djagoengveld, oorspronkelijk afgesplitst van de dienstplichtige rijstvelden van de désa Boeoengan; diensten hoefden alleen te worden verricht ten behoeve van de Poera Poeseh Asti Boeoengan.

6. 35 Personen uit Boeoengan, Tiga, Lindjong en Kajoe-amboea trokken samen naar de désa M a l e t G d é en bouwden er een Poera Penataran Désa (niet afhangende van het rijk Bangli) en een Poera Dalem Pemoehoen. Van de opengekapte bosschen kreeg ieder een stuk woonerf, mais- en rijstveld: één [sikoet] erf, twéé akkers maisveld, één rijstveld. Heerendienst moest slechts verricht worden ten behoeve van de Poera Poeseh Asti Boeoengan, doch niet voor den Vorst.

7. Een groep bestaande uit ongeveer 17 lieden uit Tiga en Kajoe-amboea trok naar de désa M a l e t K o e t e m e s i r en bouwde er een Poera Penataran Désa (niet afhangende van het rijk Bangli) en een Poera Dalem Pemoehoen. De opengekapte bosschen voor erven en bouwveld werden gelijkelijk verdeeld; ieder kreeg een aandeel ten bedrage van een woonerf, een sikoet djagoeng- benevens een sikoet droog rijstveld. Heerendiensten waren alleen verschuldigd aan de Poera Poeseh Asti Boeoengan, en niet aan den Vorst.

8. Een 18-tal personen trok uit Tiga om zich te vestigen in S a n g i a n g T a n g l o e k op het grondgebied (pelemahan) van de désa Bajoeng Tjerik (Kintamani) waar zij bij wijze van gunst woonerven en droge velden kregen van de inwoners van Bajoeng Tjerik. Deze immigranten bouwden geen poera's doch werden opgenomen in de poera-gemeenschap (mekarama Poera) en onderwierpen zich aan de adat van Bajoeng Tjerik, gelijk ook de heerendienstregels de adat van Bajoeng Tjerik volgen. Hun band met de Poera Poeseh Asti Boeoengan is geheel verbroken, doch een enkele keer als er feest is in die Poera, komen zij

er nog wel deelnemen aan de godsvereering.

Aldus is de désa Boeoengan, oorspronkelijk ontstaan uit de désa Asti (Karangasem), in de 8 genoemde désa's uiteen gevallen. De inwoners van al deze désa's met uitzondering van Sangiang Tangloek (sub 8.) richten zich in adat en godsdienst (metiti gama) naar de Poera Poeseh Balé-agoeng (Asti) in Boeoengan.

g. Thans geven wij een uiteenzetting van de onderscheiden Poera's in Boeoengan.

1. Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng Boeoengan.

Deze poera is de grootste van alle; zij wordt vereerd (disoengsoeng) door de krama's van al die désa's (uitgezonderd die van Sangiang Tangloek) die, al dan niet gehuwd, in het bezit zijn van erf en désadienstplichtige velden. Deze Poera is de plaats waar men zijn godsdienstige plichten verricht (metiti gama) naar de gebruiken van Asti Karangasem. Alleen de krama's welke nog pas een erf hebben gekregen en nog geen bezitter zijn van tegalvelden, de z.g. robans, doen er niet aan mee. Hun aantal is 15, waarvan 10 in Boeoengan, 4 in Kajoe-amboea en 1 in Malet Koetemesir.

2. Poera Poeseh Penindjowan.

Dit is een vooroudertempel (Poera Dadia), vereerd door alle krama's afstammende uit Penindjowan, 75 in aantal, mits getrouwd, al dan niet in het bezit van erf of dienstplichtigen grond. Hun verplichtingen aangaande diensten voor de Poera worden niet bepaald naar het bezitten van erf of dienstplichtig veld, doch naar hun inkomsten: daarvan worden bijdragen (oeroenan) gevraagd in rijst of geld, evenredig aan de feestkosten. Deze Poera dient voornamelijk ter vervulling hunner godsdienstplichten om heil en zegen te vragen voor henzelf.

3. Poera Poeseh Deloengdoengan.

Dit is de Poera, vereerd door de van Deloengdoengan herkomstige personen, 60 in aantal, als Poera Dadia om er heil en zegen af te smeeken; juist als in de Poera Poeseh Penindjowan.

4. Poera Menékadji.

Dit is de Poera, vereerd door de van Menékadji herkomstige personen, 7 in aantal, als Poera Dadia om er heil en zegen af te smeeken; als in de Poera Poeseh Penindjowan.

5. Poera Boenoetin.

Dit is de Poera, vereerd door de van Boenoetin herkomstige personen, 35 in aantal, als Poera Dadia om er heil en zegen af te smeeken; als in de Poera Penindjowan.

6. Poera Batoe-lepang.

Dit is de Poera, vereerd door de van Batoe-lepang herkomstige personen, 25 in aantal, als Poera Dadia om er heil en zegen af te smeeken; als in de Poera Penindjowan.

7. Poera Dalem Boewitan.

Tempel voor de 7 afkomelingen van Menékadji (zie 4.), in gebruik als Poera Dalem Pemoehoen d.i. voor het begraven der lijken. Deze 7 personen hebben een speciale begraafplaats voor hun lijken, want hun adatgebruiken ten aanzien van de overledenen zijn geheel afwijkend. Op het tijdstip van de mengabèn verbranden zij de lijken namelijk niet, maar wat de Oepatjara [het ceremonieel] en het overige betreft, dat is hetzelfde als in de andere désa's. Ze maken dus ook van een wadah [catafalk] gebruik.

8. Poera Dalem Pingit.

Vereerd door de krama's, ingezetenen van de désa's voortgesproten uit Boeoengan, uitgezonderd Sangiang Tangloek evenals in het geval van de Poera Poeseh Asti (1.). Het doel van de Poera is weer het afsmeeken van heil en zegen voor henzelf.

9. Poera Dalem Pemoehoen.

Vereerd alleen door [de?] 60 lieden

van Boeoengan, voor het begraven der lijken.

10. De Poera's der désa's genoemd sub *f* 1 — 7 worden door de resp. désa's onderhouden maar staan onder bescherming van de Poera Poeseh Asti Boeoengan. Deze désa's zijn derhalve niet alleen aansprakelijk voor de behoeften der Poera's in hun eigen gebied maar zijn het ook en vooral voor de Poera Poeseh Asti Boeoengan voor zoover men krama is, in het bezit van dienstplichtige velden en erven. Dit geldt ook t. a. v. de begraafplaatsen en de Poera Dalem Pemoehoen van de betrokken désa's.

We zien dus voor Boeoengan alleen 9 Poera's, en voor de 6 andere désa's samen 14, in totaal 23 Poera's, welke onderhouden moeten worden uitsluitend door de niet meer dan 300 krama's van [grooter] Boeangan; (op zooveel schatten we wat men hier „Gebok Satak" noemt).

Daaruit blijkt wel voor hen die in onze zeden en gebruiken belang stellen, hoe groot de trouw aan en eensgezindheid in het betrachten van de godsdienstige plichten tegenover de tempels en de désaoverheden (doeloen[2] désa) is; zij achten daarvoor geen kosten of moeite te groot.

h. De lasten en verplichtingen voortvloeiende uit het in bezit hebben van dienstplichtige, speciaal van hofdienstplichtige velden (tanah petjatoe Dalem) zijn reeds herhaaldelijk genoemd. Nadat het vorstenhuis Boekit vervangen was door het huis Baroe van Bangli, welks Vorst (voorvader van Radja I Déwa Agoeng Gdé Tangkeban) uit Njalian stamde, werd men hofdienstplichtig aan den Vorst te Bangli en werd bepaald, dat 50 krama's die plicht vervulden in de Poeri Agoeng in Bangli voor het onderhouden en herstellen van de gedong bètèl [wachtposten ?] en het vrouwenverblijf. Behalve deze 50 menschen verrichtten allen heerendienst in de Poeri Kanginan. Toen ter tijd resideerde in die Poeri een Grootpoenggawa, die genoemde désa's namens den Vorst bestierde. Alleen de dienstplichtige sawahs van Alisbintang, vroeger dienstbaar aan de Poeri Boekit of de Poeri Kanginan, kwamen voor den hofdienst onder de Poeri Agoeng. Thans is aan de hofdienstplicht allang een eind gekomen; sedert Bangli onder Nederlandsch gezag staat, (sinds ± 1917) zijn de hofdienstplichtvelden gewone désadienstplichtige gronden (petjatoe désa) geworden.

Aldus is de geschiedenis van de ingezetenen van de désa Boeoengan en hun petjatoegronden, die ze tot heden bezitten, gelijk verteld door de désa-oudsten.

Thans worde overgegaan tot uiteenzetting der gebruiken en instellingen van de ingezetenen van de désa Boeoengan, mede gevolgd door de andere genoemde désa's, met uitzondering van Sangiang Tangloek.

II. Aantal en verschillen van positie der krama's.

In het 1ste hoofdstuk is reeds verteld, hoe de désa Boeoengan in verschillende désa's gesplitst werd.

Het aantal van de krama's, die onder de Poera Poeseh Asti Boeoengan hooren, bedraagt ± 260, bestaande uit ingezetenen van die désa's.

De krama's worden onderscheiden in:

1. krama désa
2. krama bandjar
3. krama roban (balé-angkep)
4. krama daha
5. krama teroena.

Een andere verdeeling is in:

1. sekaha baris
2. sekaha gong
3. sekaha èbat.

De verschillen tusschen de krama's zijn als volgt:

a. Krama désa is hij die, al dan niet getrouwd, in het bezit is van petja-

toegronden, als erven, droge en natte velden (vide *f* sub 1). Ze verrichten allen diensten voor de Poera Poeseh Asti te Boeoengan en voor de Poera's in andere désa's, staande onder de Poera Poeseh Asti.

b. De krama bandjar is gehuwd en al dan niet in het bezit van een désa-dienstplichtig bouwveld doch in elk geval in het bezit van een dorpserf. Hij is alleen verplicht diensten te verrichten voor de Poera Dalem Pemoehoen van zijn woonplaats.

c. De krama roban is heelemaal geen houder van een erf of désadienstplichtigen akker. Indien hij getrouwd is, is hij vrijgesteld van werkzaamheden voor de Poera's e. a.

d. De krama daha is de jonge maagd waarvan men aanneemt dat ze rein is. Zij verricht diensten in de Poera Poeseh Asti Boeoengan en in de Poera's van de désa's onderworpen aan het adatrecht van Boeoengan, zooals: het aanvegen van het tempelerf, het vervaardigen van alle feestbenoodigdheden (oepatjara), allerlei hecht-en-vlechtwerk(?), het opstellen der offers(?), versieringen als de lamaks, voorts petangas, tjanang sari, pengoelem, het maken van de tigasana, kongkang (naam van offers ?), de pesoetjian, en verder alles wat in de Poera's verricht moet worden, het opdragen van de offers, die ze maken moeten, op het oogenblik van het melasti, dat men de Goden naar buiten doet komen. Al dit werk moeten zij doen zoovaak er een feest in den tempel is voor welks onderhoud ze hebben te zorgen.

e. De krama's teroena zijn de jonge mannen, waarvan men aanneemt dat ze nog rein zijn. Ze verrichten werkzaamheden ten bate van de Poera's, waarvoor hun désa's aansprakelijk zijn, zoovaak er feest is, zooals het maken van pèndjor's [bamboestaken met versieringen], lawangan [eerepoorten ?], panggoengan en versieringen voor de (tigasana), en houden de badplaats voor de ardja's schoon.

f. De sekaha baris [dansspel-vereeniging(en)], als de baris djodjor, baris toembak, baris perisi, baris djoental, baris dadap, pèndètan en baris meperang, behoorend bij de Poera Poeseh Asti Boeoengan, bestaan uit krama's, al dan niet getrouwd, in het bezit van erven en dienstplichtvelden; en zoo is het ook t.o.v. de sekaha gong en sekaha èbat; terwijl bij de désatempels de drie soorten sekaha's uit robans bestaan.

Een eigen gong [d.i. gamelan] hebben de désa's niet. De gong van de Poera Poeseh Asti wordt gebruikt voor de feesten in de andere Poera's.

III. Aanzienlijke désaleden, hun plichten, inkomsten, bemoeienis met de désafeesten.

Onder de krama's désa en krama's bandjar zijn er een aantal die aanzien genieten als dorpsoudsten (doeloen-doeloen désa); enkelen worden zelfs gewijd door een ceremonieel offerfeest (Oepatjara bebanten).

Deze dorpsoudsten zijn:

a.	Pasek	1	persoon
b.	Pemangkoe	9	personen
c.	Penjarikan	9	"
d.	Klian désa	9	"
e.	Kebajan	2	"
f.	Baoe	2	"
g.	Singgoekan	2	"
h.	Tjatoe	2	"
i.	Pemaksan	2	"
j.	Kraman	2	"
k.	Pemadik	2	"
l.	Baloe entjak	2	"

A. De ceremonie der wijding tot de waardigheid van Pasek.

De désahoofden onder *a*, *b*, *c* en *d* worden op aanwijzing van de Goden (pemoeoes déwa) van de Poera Poeseh Asti aangesteld en dadelijk gewijd met een Oepatjara bebanten. Het belangrijkste is de inwijding van den Pasek. Aangewezen wordt iemand uit het aloude Pasekgeslacht, niet uit het gewone volk, en wel onder de navolgende offeranden:

1. Medjaoeman.

De krama's désa brengen de djaoeman [de plechtige offergeschenken of] Oepatjara bebanten naar het huis van den man die pasek zal worden gemaakt. De offers worden opgesteld in de huiskapel (sanggah kemoelan) door een (?) Kebajan of den Balian; de djaoeman omvat offers als daar zijn tjanang sangga, sesantoen en rajoenan waarbij de krama's hun huldegaven brengen in de sanggah kemoelan om bekend te maken dat hij tot Pasek zal verheven worden.

2. Mepadik.

Met Oepatjara bebanten, bestaande uit: tjanang sari, tjanang ojodan, pengoelem, tapakan, sesantoen, 1 páár pengawin, 1 páár tedoeng, gebracht door de krama's désa en de maagden en jongelingen die de genoemde pemadikan hebben aangeboden om ze op te stellen in de huiskapel van den man, die wordt aangezocht en die Pasek zal worden gemaakt.

3. Metelah-telah.

Dit wordt eveneens verricht ten huize van den man die Pasek wordt, met een heilofferande, de Oepatjara bebanten pantja lima (mekala-boeta), bestaande uit vijf verschillend gekleurde kippen (wit, rood, geel, zwart en oranje), welke ieder op de overeenkomstige plaatsen worden neergelegd, n.l. wit in het Oosten, rood (bijing) in het Zuiden, geel in het Westen, zwart (selem) in het Noorden en oranje (beroemboen) in het midden. (Zooals het ook elders algemeen gebruikelijk is.)

Dan wordt plechtig bericht (? pedjati) gebracht aan den Zonnegod (Soerja), de huiskapel, en de Aarde (Pertiwi).

4. In de Poera Poeseh Asti Boeoengan worden offeranden aangerecht: mepantja, metebasan, mewinten en meoepesaksi, voor [den zetel, pelinggih van] Ratoe Gdé Penjarikan, als aankondiging van de te verrichten devotie (? jasa) en vasten (meberata), met het offerandeceremonieel (Oepatjara) sorohan agoeng. Daarna wordt in de Poera Poeseh Asti ook eer betoond aan de pesimpangan
van Betara Goenoeng Agoeng
die van Betara Gdé Kepasekan
die van Betara Kemoelan
die van Betara Tengahing Segara
die van Betara Loepoet Karang
die van Betara Medoewé-gama,
en aan allen tegelijk,
telkens onder aanbieding van een geofferd varken dat bangoen oerip genoemd wordt, en nog een, genaamd toeloes ajoe, om te worden opgesteld in de Balé-agoeng(s) ter plaatse waar straks het meberata zich zal afspelen. Wanneer deze offers zijn gebracht, dan pas begint de man, die Pasek moet worden, zijn askese te volbrengen, door 11 dagen en nachten in de Balé-agoeng(s) te blijven en wel aan de westzijde; en dagelijks tweemaal, 's morgens en 's avonds, zijn devotie te verrichten aan het hoofdeinde van de Balé-agoeng(s).

Terwijl hij het berata volbrengt, wordt hij door de maagden en de jongelingen en désaoudsten voortdurend bewaakt (dikemit); de anderen doen hier ook aan mee.

Want zoolang hij zijn berata volbrengt, mag hij geen oogenblik het erf van de Poera Poeseh Asti Boeoengan verlaten. Er is dan ook een bad- en verdere afzonderings-gelegenheid in den hoek van het tempelerf die ligt op het zuidwesten (?! klod kawoeh).

Zoodra het berata van 11 dagen is voltooid, wordt er nog dadelijk een metelah-

telah-offer (mepantja) gebracht in die badkamer enz., om de vermoeienis weg te nemen.

Is dit geschied, dan pas is zijn pasekschap van kracht. Nu is alleen nog maar vereischt te zorgen voor plechtig bericht en offers (? pedjati) aan de Poera Asti Karangasem, de oude oorsprongsplaats van de désa, aan Betara Madoewé-gama, Betara Kemoelan, en de Balé-agoeng en wel telkens een varken met bijbehoorende offers en ook nog drie dagen berata te verrichten in de Balé-agoeng, om daardoor te doen uitkomen, dat hij tenvolle en rechtmatig is Pasek geworden.

De kosten der offerfeesten sub 1. en 2. worden gedragen door de désa, die sub 3. draagt hij zelf en die sub 4. de désa samen met den nieuwen Pasek.

De hooger genoemde varkens worden, na als offergaven te zijn gebezigd, verdeeld onder de krama's désa; die deelen worden „malang" genoemd.

Ook voor de Pemangkoe's, Penjarikans en Klians désa moet de sub 1 bedoelde plechtigheid gehouden worden.

De overige doeloen-doeloen désa, te beginnen met de Kebajans, worden door de krama's désa uit de oudere lieden gekozen naar de rangorde van de ledenlijsten (pipil patokan), die liggen bewaard in de Poera Poeseh Asti Boeoengan, en wel met de alsvolgt vastgestelde Oepatjara: mepantja, mepedjati; namelijk met varkensoffers in de huiskapel (kemoelan) en de pengaroeman, die bekostigd worden door de désa en de betrokkenen gezamenlijk.

B. Onder de doeloen-doeloen zijn de verplichte werkzaamheden verdeeld; voor de Poera Poeseh Asti Boeoengan zijn aangewezen 1 Pasek, 1 Pemangkoe, 1 Penjarikan, 1 Klian désa, 2 Kebajans, 2 Baoe's, 2 Singgoekans, 2 Tjatoe's, 2 Pemaksans, 2 Kramans, 2 Pemadiks, 2 Baloe's entjak.

Voor de andere Poera's in de bovengenoemde désa's, behalve dus voor de Poera Poeseh Asti zelf, zijn telkens aangewezen 1 Pemangkoe, 1 Penjarikan en 1 Klian désa. Wat de verplichte bijdragen (peson-peson) van de désaoudsten betreft voor de Poera's waar ze voor zijn aangewezen, die zijn in soort en aantal gelijk aan die van de krama's désa. De grootte dezer bijdragen is niet vast. Ze gaan op en neer al naar de zwaardere of lichtere kosten van elke voor een tempel te houden feestelijkheid.

De inkomsten van den Pasek, van een Pemangkoe, Penjarikan, Klian désa of Kebajan bestaan uit rijst voor ieder bobot sioe en visch voor ieder bobot satak. De andere oudsten krijgen ieder maar aan rijst 500 en aan visch 200.

Voor het overige is bepaald dat de onder *a*, *b*, *c*, *d* en *e* genoemde dorpsoudsten de désalieden bij elkaar doen komen (ngangkepang) voor de algemeene désavergadering (perareman désa), welke in de Poera Poeseh Asti iedere maand gehouden wordt, namelijk telkens op Anggara Kasih (Dinsdag Kliwon).

Bij deze samenkomst (sangkep) kan men volstaan met een tjané [beknopt offer].

De kesinomans [dorpsboden] zorgen voor die tjané's tot een even groot aantal als er krama's zijn.

Het doel is allerlei désa-aangelegenheden te bespreken. Verzuim van die bijeenkomst wordt gestraft met een boete van 50 kèpèngs ten bate der désakas. Voor een niet opgekomen kesinoman bedraagt de boete 100 kèpèngs. Voor een opgeroepen désaoudste die niet komt 100 kèpèngs.

Voor de andere Poera's zijn de bijeenkomsten op elke volle maan gesteld. Al de regels, zooeven vermeld voor de bijeenroeping van de désaoudsten [? désaleden], gelden ook voor de afzonderlijke désa's.

De bandjar-bijeenkomsten ter zake van de pepatoesan (bandjar mati) heeft plaats op Zaterdag Kliwon (Toempek), onder dezelfde regels als boven genoemd.

Op te komen hebben de Klian bandjar, de Klian patoes en de Pemangkoe Dalem. Het doel is ook het innen van de dedosan [heffingen en boeten], die in de bandjar-kas gestort worden.

De désa-gelden zijn uitsluitend bestemd voor het onderhoud van Poera's, de bandjar-gelden dienen alleen voor de Poera Dalem; de gelden mogen niet worden uitgeleend of voor andere doeleinden besteed.

IV. Plichten en rechten verbonden aan de désadienstplichtige gronden (petjatoe).

Boven is reeds uiteengezet hoe en van waar de krama's de dienstplichtgronden hebben verkregen en welke hun verplichtingen uit dien hoofde zijn.

Bepaald is dat geen krama désa meer grond mag hebben dan één pandjeran [aandeel], en wel overeenkomstig het deel, dat oudtijds werd ontvangen en hierboven reeds is gepreciseerd en waarvan de toestand bestendigd is.

a. Volgens de adat mogen désadienstplichtige gronden worden verpand ten behoeve van het vieren van een ngotonin, van een bruiloft of van een lijkverbranding (ngaben), tot een bedrag van 20 pekoe voor elk, of van 60 pekoe in totaal.

b. Wat betreft het deelhebben in de rechten op de dienstplichtvelden, wanneer er bijvoorbeeld een dienstplichtige vader is, en hij heeft drie zoons of dochters, als dan die vader sterft, dan gaan zijn dienstplicht en zijn rechten over op den oudste. Is deze dood dan op den volgende, den tweede; is deze dood dan op den jongste. Maar is bijvoorbeeld de oudste een meisje, terwijl de tweede een jongen is, dan gaat de dienstplicht over op den broeder, het tweede kind, maar is ook dit een meisje en de jongste een jongen, dan op den jongste. Maar wanneer alle drie de kinderen meisjes zijn, dan wordt weer de oudste genomen en [bij vóóroverlijden] verder volgens ouderdom.

c. Wanneer een désadienstplichtige maar één kind nalaat, dat nog klein is, dan wordt dit kind voor een jaar vrijgesteld van dienstplicht (metapoek); na afloop van het jaar van de tetapoekan komt de dienstplicht op dat kind zelf te rusten maar mag het bij het volbrengen ervan worden vervangen door een van zijn familie-leden. In dat jaar van vrijstelling drukken op het kind echter wel de lasten in rijst en van den hoofdelijken omslag (wang petoeranan) ter gelegenheid van bepaalde poera-feestelijkheden.

d. Indien een vader tjampoet is [d.w.z.: bij zijn sterven] geen kinderen of adoptiefkinderen heeft, wordt bij zijn overlijden naar de naaste verwanten volgens de mannelijke lijn gezocht, en indien die er niet zijn, dan mag het in de vrouwelijke lijn. Zijn er heelemaal geen nabestaanden, dan wordt de dienstplicht door de désa overgenomen en overgedragen aan een der désagenooten, naar keuze van de désa, maar die nog niet dienstplichtig was, en die belast wordt met de lijkbezorging en de schulden.

e. Een weduwe zonder kinderen, die houdster is van een dienstplichtig veld, behoort zoo spoedig mogelijk om te zien naar een naasten mannelijken verwant om belast te worden met die dienstplicht, want die dienstplicht mag niet op een vrouw alleen rusten.

Deze toestand kan bestaan gedurende een maand en zeven dagen, gerekend van het overlijden van haar echtgenoot om intusschen als gezegd een [mans] persoon te zoeken voor het vervullen van die dienstplicht.

f. Een weduwnaar (baloe), houder van dienstplichtvelden, die voortgaat zijn dienstplicht te vervullen, wordt gedurende een jaar niet getroffen door lasten (peson-peson) voor het aandeel der vrouw, maar daarna treffen hem de vrouwenlasten wel en moet hij zorgen



voor een plaatsvervangster om de op de vrouw rustende dienstplicht te volbrengen.

V. Wanneer men ophoudt krama te zijn.

Over de krama's en hoe men dit wordt, is boven reeds het een en ander gezegd. (Zie *II.*)

1. Een vader van drie kinderen, jongens of meisjes, bijvoorbeeld, houdt op krama désa te zijn, als alle drie kinderen van hem in het huwelijk getreden zijn. Hij heet dan djada en de dienstplicht gaat over op zijn kinderen te beginnen bij den oudste.

2. Is een vader oud en niet meer in staat om aan zijn dienstplicht te voldoen, terwijl zijn kinderen nog klein of ongehuwd zijn, dan blijft de dienstplicht op zijn naam staan, maar kan hij dien door zijn kinderen in volgorde van hun leeftijd doen verrichten. Maar als alleen zijn jongste kind getrouwd is, terwijl de oudere nog ongetrouwd zijn, dan kan de vader toch reeds zijn kramaschap neerleggen. De oudere ongetrouwde kinderen heeten dan „teroena bandjar", zij mogen geen diensten verrichten voor de Poera als krama, doch enkel maar bandjar-mati-diensten.

VI. Eeredienst en gebruiken bij de feesten in de Poera's waarvoor de krama's désa de zorg hebben.

Onder de Poera's, waarvan het aantal en de namen in het eerste gedeelte letter g sub 1 tot 10 zijn opgesomd, en waarvoor te zorgen hebben de krama's désa der 7 désa's die onder de adat (titi gama) van de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng van de désa Boeoengan staan, zijn er maar 2 die [een wezenlijk] verband houden met de gebruiken (adat) volgens welke, en de plaats wáár de krama's den eeredienst (titi gama) uitoefenen, namelijk de Poera Dalem Pingit (8.) en bovenal de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng te Boeoengan (1.). Dus mogen de andere Poera's beschouwd worden als van minder belang te zijn voor heeren bestudeerders der verschillen en overeenkomstigheden in de désa-adat, want ze zijn niet de plaats waar die menschen, de krama's, hun godsdienstgebruiken uitoefenen. Daarom vindt schrijver dezes het onnoodig van al die Poera's de offerfeesten allemaal te vermelden, want ze zijn maar klein en worden maar alle zes maanden op een bepaalden dag gehouden.

Hieronder zal schrijver een uiteenzetting geven betreffende den eeredienst (poedjawali) van die uit adat-oogpunt belangrijke Poera's, namelijk de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng en de Poera Dalem Pingit van de désa Boeoengan.

A. Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng.

1. In het belang van den landbouw wordt ieder jaar om te beginnen in de twaalfde maand (sasih sada) door de krama's der zeven eerdergenoemde désa's in de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng van Boeoengan een offerande gebracht, genaamd Pengelemek, waarbij het navolgende geofferd wordt:

Om te worden aangerecht voor [de pelinggih van] Betara Sakti Medoewékarang: een varken in stukken gesneden (meretjah), opgemaakt als bangoen oerip (dat is de naam van het offer).

Om te worden aangerecht voor Sangiang Iboe Pertiwi (de Moeder Aarde): een in stukken gesneden eend, opgemaakt als bangoen oerip.

Om te worden aangerecht voor Sangiang Soerja: een eend in zijn geheel (itik goeling).

Deze Pengelemek-offerande heeft ten doel, den zegen der Almachtigen af te smeeken voor den voorspoedigen, weligen groei van den aanplant op veld en sawah, voor een goeden en voordeeligen oogst.

2. Na deze Pengelemek-offerande wordt door de krama's désa, ongeveer in de eerste maand van het jaar (sasih

Moengkah- [openings?] offerande gebracht. Hierbij worden, om te worden aangerecht ter eere van Betara Sakti Medoewé-karang een in stukken gesneden varken en de daarbij behoorende offers aangeboden.

Deze offerande heeft ten doel de désa-ingezetenen te doen weten, dat met het bewerken van veld en sawah kan worden begonnen, daar voor heil en groei van allen aanplant bescherming is verkregen. Dadelijk na de Moengkah-offerande kunnen de krama's dan ook beginnen met den arbeid van het ploegen [of spitten] op veld en sawah.

3. Na de Moengkah-offerande wordt tegen het midden van de tweede maand door de krama's désa nog een offerande gebracht waarbij in de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng peras-penjeneng geofferd wordt met de smeekbede dat er geen verhindering zij voor de krama's désa bij het gebruik van de bibit voor de verschillende palawidjasoorten, beschouwd als te zijn het eigendom der Goden aldaar en die nu worden geplant.

Dadelijk hierna beginnen de krama's désa aan het planten van al de veldvruchten (palawidja).

De hier genoemde drieërlei offeranden bedoelen slechts te doen weten aan de krama's wat ze hebben te verrichten aan veldarbeid op hun droge en natte akkers, maar tot zoover zijn ze niet verbonden met andere adatgebruiken. Ze worden echter gevolgd door een groot [oogst]feest, de Ngoesaba Gdé Njepeg pèndjor, waarbij allerlei adat-gebruiken zich afspelen in de Poera Poeseh Asti Balé-agoeng. Dus hebben de drie genoemde offeranden [ook] den zin van beginofferanden om aan te kondigen dat binnenkort dat groote offerfeest zal worden gevierd.

4. Ná de drie hoogergenoemde offerfeesten, maar voordat dit feest Ngoesaba Gdé Njepeg pèndjor in de Poera Poeseh Asti Balé-Agoeng gegeven wordt, vindt echter nog eerst een klein feest plaats in de Poera Dalem Pingit van Boeoengan. Dit kleine feest heet Ngoesaba Dalem, en wordt ieder jaar gegeven den vierden dag van de vierde maand (sasih kapat). Twee aan stukken gesneden geiten worden daarbij geofferd, de eene opgemaakt als bangoen oerip, de andere gebruikt als palakiwa, offerspijsvulling, bijvoorbeeld [voor] sorohan, peras penjeneng, sajoet kastoeri, djadjoekoengan gevuld met gegoeboehan van aardvruchten (pala boengkah). Verder: van klapperblad gevlochten mandjes en dgl. (sengkoei) gevuld met djadjan gina; en voorts een sisir pisangs. Dan nog sirihbladen en een tros (idjeng) van minstens 200 pinangnoten. Dat alles verdeeld over korven gevuld met tjanang amboengan en alle soorten boom-, aard- en veldvruchten (pala gantoeng, pala boengkah, pala widja). Al de genoemde offers vormen peson-peson voor de désa [leden] (krama gebog satak), en ze worden ten uitvoer gebracht door al de doeloen[2] désa. De voor deze offers benoodigde bloemen mogen alleen maar witte bloemen zijn, zooals bijvoorbeeld de djepoen en dergelijke.

Gedurende dit feest mag de gamelan (gong, gambelan) niet worden geslagen, omdat er geen rumoer mag zijn daarbij. De krama's spreken met hun makkers dan ook aldoor maar heel zachtjes of fluisterend. Zoo ook bij de slacht der voor offervleesch bestemde dieren, waarvoor men dan ook stille uren, dus gewoonlijk de nacht, kiest. Het doel is: overeenstemming met den naam Poera Dalem Pingit [geheimzinnige doodentempel], vandaar dat al die werkzaamheden geschieden in het geheim.

Dit offerfeest duurt slechts een dag, en wordt gegeven als blijk van het reeds verrichten van den veldarbeid door de krama's désa, teneinde bescherming te erlangen voor het gewas, en vooral voor de inwoners van de désa.

Nadat dit feest is gehouden heeft het groote offerfeest Ngoesaba Gdé Ngepeg

pèndjor in de Poera Poeseh (Asti) Balé-agoeng van Boeoengan plaats.

5. Hieronder zal dit groote feest, de Ngoesaba Gdé Njepeg pèndjor van de Poera (Asti) Balé-agoeng te Boeoengan, waaraan verschillende oude gebruiken verbonden zijn, beschreven worden. Dit feest wordt gehouden met volle maan in de vierde maand, maar niet vast ieder jaar [?]

Er zijn twee vormen dezer Ngoesaba Gdé, namelijk die waarbij karbouwen, en die waarbij varkens worden geslacht.

a. Wordt er een Ngoesaba Gdé met karbouwenoffers gehouden, dan moet er één pèndjor zijn van 11, en één van 9 geledingen.

b. Wordt er een Ngoesaba Gdé met varkensoffers gehouden, dan moet er een pèndjor van 9 en een pendjor van 7 geledingen zijn.

Bij het begin der feesten, met volle maan, worden er ten offer gebracht een karbouw, drie varkens en twee biggen (koetjit). De karbouw wordt in stukken gesneden en als palakiwa voor de offers gebruikt, naast de peras penjeneng, djambé manak, 500 porties [?] sengkoei en verschillende offers met grondstoffen die rauw (atos) zijn.

De varkens worden in stukken gesneden en als „bangoen oerip" opgemaakt naast de offers sorohan agoeng en een stel tapak(s ?). (Tapaks zijn zeker offer, gepakt in ijoe's [ijoe = wan], met als vulling 300 sogok [kegeltjes? of schoteltjes?] rijst, opgemaakt met 4 sisirs pisang en omsnoerd met een kluwen Balisch garen.)

Al de genoemde offers worden door de désaoudsten aangerecht in de Poera Poeseh (Asti) Boeoengan.

Den volgenden ochtend begint het maken en oprichten van de pèndjors. Aan die pèndjors geeft men een monmon (tjèrèt), van bamboe.

Met het maken van de pèndjors zijn belast de krama's teroena. Tijdens het maken in de Poera van die pèndjors mogen geen andere menschen de plaats bezoeken, op poene van dadelijk in een kleine boete te vervallen, opgelegd door die krama's, namelijk een tjanang salaran, [offer uit sirihblaren bestaande].

Boven is reeds ter sprake gekomen[?], dat die pèndjors étages (toempang) krijgen.

In deze toempangs, aangegeven door de knoopen van de bamboestaak, worden blaren (pelawa) gedaan: tjemaraloof, blaren van andong, kajoesoegih en dergelijke, totdat het genoeg is voor al de toempangs. Deze telt men van onder af, beginnend bij die monmon de van pèndjor.

Zoodra alles klaar is worden de pèndjors opgericht midden op het erf (alaman, natar) van de Balé-agoengs en dan beginnen de krama's désa met het klaarmaken van de wijdingsoffers (b a n t e n p e m e l a s p a s) voor de pèndjors, namelijk de banten sorohan, de peras penjeneng tezamen met ketoepat in zestallen (tipat kelanan), dampoelan en sesantoen.

Dadelijk als die pèndjors zijn gewijd, voltrekken de krama's désa de godsdienstige gebruiken, te beginnen met het m a l a n g b e h a d j i, de verdeeling van het vleesch in evenveel deelen als er krama's zijn; elk stuk rauw vleesch wordt gelegd op een boehoeblad.

Na het malang vindt plaats een vertooning door de krama's désa gehouden, de r e d j a n g h o j o d p a d i, die gedanst wordt door al de krama's loeh, echtgenooten van de désahoofdlieden.

Na deze vertooning wisselen dan verschillende barisdansen elkander af als de b a r i s d j o d j o r, de b a r i s t o e m b a k [speerdans], de b a r i s p e r i s i [schilddans] en de b a r i s p è n d è t a n.

Eerst als deze verschillende dansen uitgevoerd zijn, wordt door de Kebajans, in de Paroeman-agoeng de banten tjanang rajoenan [het „zegenrijke" sirihoffer] aangeboden ter eere der Goden van de Poera Poeseh Asti en als een teeken dat de

ceremonie (Oepatjara) der vervaardiging van de pèndjors is afgeloopen. Vervolgens worden de Goden, die eerst vereerd zijn in de Paroeman-agoeng, plechtig geleid naarbuiten, uit de Paroeman-agoeng naar de djaba tengah om-getuigen te zijn van de godsdienstige handelingen welke de krama's teroena gaan verrichten.

6. In samenhang met het sub 5. vermelde, zullen nu, na den afloop der plechtigheid (Oepatjara) van het opzetten der pèndjors, die verdere ritueele handelingen beginnen.

Echter vindt eerst ter aankondiging een neederig betoon van eerbied plaats voor [de pelinggih van] Betara Sakti Gdé Penjarikan van de Poera Poeseh Asti door de gezamelijke krama's désa, de désahoofden (goeroegoeroe), [inclusis] de Kebajans, en door de teroena's, waarbij tevens de zegen van den Betara wordt afgesmeekt voor de ongestoorde uitvoering der aangekondigde ritueele handelingen.

Dan pas beginnen die handelingen, waarvan we hieronder namen en volgorde vermelden.

a. Mebaris boegboeg.

Die dans wordt gedanst door de kerama's teroena; dezen worden vervangen door de Kebajans; dezen door de kesinomans; dezen door de sajabanten(s), en dezen tenslotte door de krama's désa. De dansers hebben hierbij als hoofdtooi een krans van amboe [jong arènblad] en een gordel ook van jong arènblad, waarin dan steekt een bamboezen njelèd katik bijwijze van kris.

b. Baris meperang.

Na afloop van de baris boegboeg wordt de baris meperang uitgevoerd door 12 personen, waarvan 2 Klian der dansvereeniging en 10 krama's teroena zijn. En wel alsvolgt:

Die Klians van de sekaha baris, in [dans]tooi en met ieder een lans in de handen, worden al dansende gevolgd door 2 teroena's, die „memangoet", 2 die „memotek" en twee die „merangkang", terwijl er tenslotte 2 een bezem (sampat) in de hand houden. Zoo danst men dan rond onder luid gejoel, drie maal om de pèndjors, heen.

7. Nadat deze krijgsdans aldus is verloopen, brengen alle krama's désa, de daha teroena, de dans- en de gamelanvereeniging allen tezamen het ommegangs-(pedikeh)offer.

Daarbij worden alle den Goden aan te bieden offers door de deelnemers op hun hoofden gedragen en zoo loopt men twee malen rond, rondom [de pelinggih's van] de Goden, bijwijze van verwelkoming dier Betara's. Vervolgens worden de Betara's gedragen van de Pemaroeman-agoeng, naarbuiten naar den tempelhof (alaman poera), waarbij men eerst elf malen in processie rondom trekt en de Goden vervolgens naarbuiten draagt naar de djaba tengah tot tegenover de pèndjors. Dadelijk daarop worden de pèndjors door de Kebajans omgehakt (njepeg pèndjor).

Niet zoodra zijn die pèndjors omgehouwen, of men doet de Goden nederzitten, west van de Pemaroeman-agoeng. Dadelijk daarop brengt alles wat bij de plechtigheid aanwezig is, krama désa, daha, teroena, de Kebajans en al de verdere hoofden, man en vrouw, groot en klein, oud en jong, kortom alles wat ingezetene is van de betrokken désa's, met de sembah eerbiedige hulde aan de Goden en vraagt hun tevens om wijwater (tirta). Dat wordt dan geschonken uit die pèndjors voor hun eigen heil en dat van de désa's.

Dit wijwater is afkomstig uit de heilige bron van de Poera Poeseh Asti van Karangasem en gemengd met wijwater van de badplaats der Goden van Poeseh Asti in Boeoengan, welke badplaats tevoren speciaal voor dat doel gewijd is door een pemelaspasoffer en daarna in de pèndjors gedaan. Zoodat dus het doel van de pèndjors eigenlijk is, als bergplaats te dienen voor het reine

wijwater (tirta pawitra) uit de verblijfplaats der Goden.

8. Als vervolg op het hierboven onder 7. beschrevene, voltrekken de jongelingen (teroena) en de maagden (daha) nòg een oud gebruik; de jongelingen voeren den redjang-rèntèng-dans uit, en de maagden de baris tombak [lansendans]. Zoo moet het al van oudsher adat geweest zijn, opdat de kerama's daha ook ervaring opdoen van de plichten der kerama's teroena, en omgekeerd de teroena's gevoel krijgen voor de plichten van de daha's. Deze vertooning wordt gegeven voor de [pelinggihs der] Goden van de Poera Poeseh Asti. Daarna geven die twee klassen van krama's elkander over en weer een geschenk (djot-djotan). De Klian der maagden geeft die bijdrage aan de Klian van de jongelingen, en wel 5 schotels [?] sengkoei met de tjanang sari en tjanang ojodan erbij. Omgekeerd geeft de Klian van de jongelingen eenzelfde bijdrage aan de Klian der maagden.

Na de uitwisseling van die geschenken gaan de hoofden, Kebajans, Baoe's, Singgoekans, Tjatoe's, Pemaksans enz. over tot de uitdeeling van het vleesch, de malangs pedjati, (?, aandeelen als te Loemboean), en wel 200 porties[?] op de plaats waar de maagden en de jongelingen die ritueele handelingen hebben verricht. Endaarna nog eens 200 schoteltjes [?] in de Balé-agoengs.

Die eerste malangs pedjati [?] bestaan uit saté; iedere „tanding" houdt in 1 speetje saté; de tweede uit varkensvleesch-palakiwa, in al de schoteltjes gedaan. Over die malangs pedjati [?] wordt door de Kebajans eerst de goddelijke zegen afgebeden (diantebang); daarna krijgt iedere kerama van de désa's als aandeel 1 tanding.

9. Nadat de maagden en jongelingen die adathandelingen sub 8. volbracht hebben, doet men de Goden plaatsnemen in de Pemaroeman-agoeng, waar de kerama's nog verschillende plechtigheden verrichten, metname: penganjar, ngabakin, njasah en ngemalangin. Is dit afgeloopen, dan worden er door de teroena's „hanen-gevechten", saboengan, gehouden tusschen salakvruchten en tusschen kippeneieren, waarvan de teroena's [telkens ?] een páár (1 séhet) laten vechten; dit heet pemoetoes karja [besluit van het feest].

Na afloop van genoemde „gevechten" volbrengen de krama's een plechtigheid penjimpan genaamd, en nog een offerande, masindian geheeten, met als offers 33 sengkoei en sorohan, peras penjeneng, tjanang sari en ojodan.

Hiermede is de Ngoesaba Gdé Njepeg pèndjor beëindigd.

10. Na de vorengenoemde pèndjorfeesten gaan de krama's nog weer andere offerfeesten houden: de Nedoeh-offerande, [nedoeh = namiddag], de Ngoesaba Wahi [wahi = dag], en de offeranden aan Betara Seri Ramboet Sedana (déwa wang) van de Poera Poeseh Asti Baoengan, offeranden als de njoengsoeng, ngerawoehang, njambalin, njepi désa en njatjahin, welke offeranden op de maand en datum vallen die hieronder worden opgegeven.

a. Nedoeh. Heeft plaats den 5den van de vijfde maand met als slacht-offers een varken en twee eenden, het varken opgemaakt in den vorm bangoen ajoe, en sarwa-galahan-offers, welke offergaven worden aangerecht in de Poera Poeseh Balé-agoeng van Boeoengan, en heeft ten doel om voor mogelijke fouten of tekortkomingen bij het groote Ngoesaba-Njepeg-pèndjor-feest nederig vergiffenis te vragen.

b. Ngoesaba wahi. Heeft plaats den 15den van de vijfde maand, met volle maan. Slacht-offer: een varken aan stukken gesneden, opgemaakt als bangoen oerip, met een sorohan-agoeng-offer en 2 tanding tapak, en wordt aangerecht in de Pemaroeman-agoeng van de Poera Poeseh Asti en heeft ten doel de Goden weer „op te bergen" (penjineb).

[c][1] Njoengsoeng. Heeft plaats in de zesde maand op Kadjeng Manis. [Kadjeng is een der dagen van de driedaagsche „week," Manis is het jav. Legi.] Slacht-offer een wijfjesbig in haar geheel, vergezeld van offers als sub *b*. Deze offerande wordt in ieder der dési's in de Poera's Penataran gehouden als de padi vier maanden te velde staat en ook op het veld zelf worden offers gebracht, bestaande uit geroosterd kippevleesch en uit kenalan dampoelan toeloeng oerip en nog allerlei anders méér.

Andere offeranden, die zoo op het veld worden gebracht, behalve deze njoengsoeng-offers alleen, zijn er verder niet meer, aangezien de [met den landbouw] samenhangende zeer talrijke offeranden in de tempels worden aangerecht, gelijk boven is gebleken.

[c][2] Ngerawoehang. Heeft plaats op Kliwon Alang Tegeh van de achtste maand. Slacht-offer: een geit als bangoen oerip opgemaakt, vergezeld van offers als sub *b*. Bij gelegenheid van deze offerande moeten alle krama's désa berata beoefenen gedurende 10 dagen door zich te onthouden van het eten van rundvleesch en varkensvleesch, geen nacht door te brengen buiten de désa en vooral mogen zij nergens om vragen en heelemaal niet zingen. Bij het begin van deze feestelijkheid wordt de Betara Dalem Pingit plechtig gehaald om te zetelen in de Poera Poeseh Asti. Dit gebeurt teneinde zich geluk en overvloedige leeftocht te verzekeren.

[c][3] Njambalin. Heeft plaats op Pasah Kliwon in de achtste maand. [Pasah is een der dagen van de driedaagsche „week"]. Offers alleen maar diverse kleine gerechten (djadjan). Ten westen van de Balé-agoengs, maken de krama's alle mogelijke ongekookte veldproducten (sarwi atos), vruchten in soorten, aardvruchten als oebi, keladi, voorts katjang, boonen (?komak), kleefrijst, zwarte kleefrijst, gierst, djali, pisang, dus palaboengkah, palagantoeng en palawidja, gereed als malangs.

Vervolgens worden die malangs verdeeld onder de krama's. „Njambalin" is: dat die opgehoopte kleine gerechten (djadjan) of oebi, keladi door de krama's gegeten worden zonder rijst (djedjambalan), teneinde den oogst zoo ruim te maken, dat er behalve genoeg te eten nog over is.

[c][4] Ngantoekang. Heeft plaats in de achtste maand op Kadjeng Kliwon. Offers: ketoepat.

De krama désa, de balé-angkep, kortom ieder gehuwde uit de Perbekelan Tiga [= grooter Boeoengan ?], die de adat volgt van de Poera Poeseh Asti van Boeoengan, bereidt thuis spijs en drank voor de dooden, (poedjoeng) om te offeren voor de geesten van al zijn voorouders. Daarna begeeft iedere krama désa, die vertrouwt dat hij niet sebel [in een staat van onheil] is, zich naar de Poera Poeseh Asti om daar met een sembah eerbied te betuigen tegenover Betara Dalem Pingit. Daarna wordt Betara Dalem Pingit weer terug gebracht naar zijn istana in de Poera Dalem Pingit.

[c][5] Njepi désa. Heeft plaats op nieuwe maan van de negende maand. Bij deze offerande, ten tijde van het njaga, is het slacht-offer: een hond, bruin van kleur met donkerbruine strepen (belang boengkem), opgemaakt als bangoen oerip met de daarbij behoorende offers. Deze offers worden gebracht vóór de Poera Poeseh Balé-agoeng Asti van Boeoengan [dus typisch offer aan de chthonische machten !] met het gezicht naar het Zuiden. De verbodsbepalingen voor het menjepi zijn dezelfde als elders; dat wil dus zeggen, dat men geen arbeid mag verrichten, geen vuur ontsteken enz.. Men mag echter wel den weg opgaan, ten einde aan de kala's en boeta's een zoenoffer te brengen, opdat er geen stoornis zij van eigen welzijn en dat der désa.

[c][6] Njatjahin. Heeft plaats met volle maan in de tiende maand maar

begint den dertienden van die maand met als offer: gebrande ketan, z.g. emping. Voor den veertienden bestaan de offers uit ketoepat met [bereide] larven, wespen en bijen erin. Den 15den, volle maan, wordt als offer gebracht een varken, bereid en opgemaakt als bangoen oerip en voorts het sorohan-agoeng-offer, omvattende twee tanding tapak en een tanding djambé manak.

Al deze njatjahinoffers worden vóór de [zetels der] Goden van de Poera Poeseh Asti aangerecht. Ze willen doen blijken, dat de krama's désa hun dankbaarheid betuigen voor de gave der verheven Goden, den menschen geschonken als vrucht van hun zwoegen op den akker, en om te strekken tot levensonderhoud voor hun vrouwen en kinderen.

En daarmee is dan óók afgeloopen, wat er nog volgde op het groote feest van de Ngoesaba Njepeg pèndjor.

(Slot volgt.)

OLD BALINESE CUSTOMS AND RELIGIOUS PRACTICES.

The writer of the article printed above belongs to the caste of the brahmins. The zeal and accuracy, shown bij him in recording the 'adat' of the village of Boeoengan and of its daughter-villages, are worth of praise. The more so because it is not evident that his own caste exerts any influence of importance in the social life of these villages.

The villagers, it is true, attach great importance to holy-water; in fact the crowning ceremony of the principal religious festival consists of a destribution of holy-water to all inhabitants. But we are not told, that this water has been consecrated bij a brahminic priest (padanda). It derives its holyness from its origin, partly from a sacred spring, partly from the bathing-place of the Gods. These Gods apparently show but very few Hindu traits. Essentially they are pure native ghosts and powers, carrying a Hindu name in a few cases only. The worship of the common origin of the villagers occupies a most important place in the sphere of holy thought. Therefore the principal temple is a 'poera poesěh', i. e. a temple of origin (lit.: umbilical temple).

While the village of Boeoengan lies in the Soesoet-district of the Bangli-regency (formely principality of Bangli) — therefore in the inmost part of Southern Bali, the population derives its origin from the old principality of Karangasěm — that is to say: South-Eastern Bali. In the last part of the 17th century a prince from Northern Bali, called I Goesti Pandji Sakti, went to war. In consequence of his expeditions a great part of the frontier-population left their country. The exiles from the village of Asti and from five of its daughter-villages, after some intermediate stages, came to live in the present Boeoengan and its seven (or eight) daughter-villages. All sorts of objects that were considered as sacred they had with them, these objects came from the principal temple of Asti and are now preserved in their principal temple. The holy spring mentioned above, is to be found in that temple of Asti too. Further, just as the old one, that new principal temple has been erected on a particular spot, the soil of which consists of red sandstone.

The most important of the rulers of the village of Boeoengan, the 'Pasěk', must be a man who trances his origin from the old Pasěks of Asti. Dr. V. E. Korn, the learned judge of Balinese adat-law, calls the Pasěk of the old Balinese villages the „grondvoogd".

This term might, perhaps, be rendered into English by 'warden of the soil'. The owners of that soil are the Gods. And that which is yielded by the soil is by right the property of the Gods. Only the part not needed for the divine service in the temples is at the disposal of the people for their living. Thus the Balinese village in its origin and in the first place is a religious institution. Our Balinese author emphasizes the fact that the funds of the principal village and of its daughter-villages are intended to be used exclusively for the maintenance of the temples and not for profane ends. They may not even be lent out. Further he states the fact, that the citizens of Boeoengan, not 300 in all, have to keep in good order 23 temples and to look after their religious ceremonies. By these facts, he concludes, one can see how devoted they are to the keeping of their religious duties to the temples and to the rulers of the village, and in which spirit of harmony these duties are kept. No costs or trouble are deemed too heavy for this purpose.

As for the rulers of the village, Korn thinks the Pasěk is in fact the real indigenous Balinese prince (of the village). And one can find the real indigenous prae-hindu sacerdotal officers in the ranks of the village-elders. Moreover, the dignity of Pasěk is of course primarily of a religious nature. His ordination, therefore, is combined with long and great sacrificial feasts. During eleven days and nights he has to devote himself to ascetic practices in the principal temple of Boeoengan. At last he has to obtain the sanction on his coming to Office by worshipping the Gods of the principal temple in the village of origin, Asti in Karangasěm.

OOGSTTALEN EN OOGSTGEBRUIKEN IN VIER NOORD-BALISCHE BALI-AGA DORPEN

door

Dr. F. W. T. HUNGER Jr.

In Noord-Bali, in de weinig door vreemdelingen bezochte heuvelstreek van het district Bandjar, liggen eenzaam en nog niet door den nieuwen tijd beroerd, de Bali-aga [1]) désa's Tigawāsa, Sidatāpa, Pĕdāwa en Tjĕmpāga, die, naast vele andere bijzonderheden, merkwaardig zijn wegens aldaar nog bestaande oogsttalen en verplichtingen, die rijstplukkers en pluksters in acht moeten nemen tijdens het snijden der padi-gaga [2]).

Deze oogsttaal is een taboetaal [3]), die door de ingewijden moet worden gebruikt tijdens den oogst. Men vermijdt het, om onder bepaalde, voor den mensch belangrijke omstandigheden, de kosmische gemeenschap met de Natuur te verbreken door te handelen en te spreken als in het banale, alledaagsche leven. De eeredienst van den voedseloogst, de ontvangst van het levensonderhoudende goddelijk geschenk, wordt hier nog gecelebreerd met toepassing van een zeker reeds eeuwenoud bestaand, religiomagisch ceremoniëel.

In deze désa's dan, mag niemand iets plukken van het te velde staand gewas voordat de oogst begint. Als die tijd is aangebroken, mogen de plukkers tijdens het oogsten zich geen moment oneerbiedig jegens de rijst gedragen, dus niet zingen of schreeuwen, maar wel op gepaste wijze onderling praten. Sirihkauwen is toegestaan, maar niet het spuwen op de aren. De plukkers moeten zich geheel wijden aan hun werk, en mogen daarom een voorbijganger niet groeten of toespreken. Evenmin mogen zij zich gemakkelijk van hun taak afmaken en den oogst op pikoelpaarden naar huis vervoeren. Deze moet persoonlijk door de plukkers gedragen worden, terwijl het gebruik maken van eenig ander zonnescherm dan de gewone zonnehoed (tjapil) is verboden.

De gewoonte eischt, dat de grondheer de plukkers niet betaalt in padi-gaga, maar in arènsuiker of geld. Uit eerbied voor de milde Geefster mag men de gaga in geen geval aanwenden als winstobject, maar haar slechts nuttigen of gracielijk wegschenken om niet, uitleenen of desnoods ruilen tegen sawahpadi of bras. Verkoop is daarom volstrekt verboden.

Een dergelijk gebruik treft men op Bali mutatis mutandis ook aan bij visschers. Zelden zullen zij hun pas gevangen en aan den wal of het strand gebrachte visch verkoopen voor het aangezicht der zeegodin ; zij mogen zelfs in haar nabijheid aan iemand, die er om vraagt, geen vischje weigeren. Dankbaarheid voor de goede gaven der Natuur eischt mildheid jegens minder bedeelden.

Het spreekt vanzelf, dat in deze maatschappij diefstal van te velde staande gaga of beschadiging door vee, als een ware ramp wordt beschouwd. De bezitter van het gewas moet in die gevallen op de onheilsplaats snikkende uitroepen : „hi, hi, krès soemangĕt ; ada bĕs sanggĕt", hetgeen wil zeggen: „ach,

1) Onder Bali-aga worden verstaan de oorspronkelijke bewoners van Bali, die niet javaansch gehindoeïseerd zijn. Zij onderscheiden zich door afwijkende, in de oogen der meerderheid van de wel javaansch gehindoeïseerde Hindoe-Balische bevolking, „heidensche" adats.

2) De rijst der droge akkers.

3) Verg. Dr. H. Th. Fischer, Priestertalen, 1934, pags. 55, 61 e. v. en 80.

ik ben heesch van het vele huilen, moge het niet tè erg zijn!" Diefstal van gaga uit een rijstschuur acht men echter een minder ernstig onheil.

Het overgebleven padistroo en de stoppels tenslotte, mogen pas worden verbrand, nadat de bezitter eerst heeft geofferd bij de sanggah kĕmoelaän (s. tjĕroetjoeg) [1]) van het tijdelijke hutje (koeboe), dat aan het hoofdeneinde (de hoogste zijde) van het veld staat, als het ware om aan de Godheid mededeeling te doen, dat de oogst is beëindigd.

Ook uit de wijze waarop de gaga wordt geplukt en behandeld, blijkt haar Goddelijke afkomst.

De eerste halmen worden gesneden bij de koeboe, men begint dus aan het hoofdeneinde (oeloe). Van dit eerste bosje aren worden twee menschelijke figuurtjes gemaakt (nini), een mannelijk en een vrouwelijk symbool voor Déwi Çri. Te Pĕdāwa maakt men zelfs vier nini's, waarvan twee godengestalten en twee volgelingen zijn. Deze nini's worden bovenop de rijst in de schuur bewaard en krijgen op geregelde tijden offeranden. Met veel statie worden ze eerst naar den désatempel gedragen en vervolgens naar huis vervoerd, vroolijk versierd met kleurige bloemen en kunstig gesneden jonge klapperblaren. Tijdens de „bijzetting" is de rijstschuur rijk versierd met gekleurde doeken en offers.

Na den eersten snit, worden de overblijvende aren gelezen, iets wat alleen mag gebeuren door de oorspronkelijke plukkers. Deze na-oogst, de oenoeh, wordt den padibezitter persoonlijk overhandigd en wordt in de désa's Pĕdāwa en Tigawāsa door hem tijdens het te velde drogen van de overige padi, afzonderlijk op een stellage (ranggon) gedeponeerd. In Tjĕmpāga en Sidatāpa wordt de oenoeh echter gewoon bij de andere padi te drogen gelegd.

1) Offernis.

Deze oenoeh, aanvankelijk de laatste, vergeten en versmade halmen, zijn bestemd om in de eerste plaats voorwerp te worden van een uitgebreid en zinnebeeldig ceremoniëel.

Daags voor het huiswaarts brengen der padi wordt op het veld natuurlijk geofferd om alle kwade invloeden te keeren.

In Pĕdāwa wordt de oenoeh bij thuiskomst direct gestampt, wat alleen de vrouw(en) en dochter(s) van den bezitter mogen doen. De gestampte rijst (bras) wordt daarna zorgvuldig bewaard en pas wanneer de daarvoor gunstige dag is aangebroken, kookt de vrouw des huizes de bras-oenoeh, vermengd met eenige speciaal voorgeschreven kruiden, waaronder djahē, in een ijzeren kookpot (pĕng).

Dien dag mag alleen de vrouw drie happen van de gekookte rijst eten en pas den volgenden dag de overige familieleden de rest. Bij het eten van die drie happen neemt de vrouw een ronde steen, die anders dienst doet als borèhvijzel, op haar schoot en spreekt na dezen ritueelen maaltijd de woorden: „Akoe [2]) soewoed ngamah bĕtĕk warĕg padjĕn maklĕtĕg", hetgeen hierop neerkomt: „Ik ben klaar met rijst eten en uiterst verzadigd, het ligt me als een steen op de maag". Beter kan men de weldadige voedzaamheid zeker niet weergeven.

In Sidatāpa heeft de vrouw bij die gelegenheid bovendien nog een kemirinoot-kraker op haar schoot en zegt dan de volgende woorden: „Djĕlih padin itjangē boeka lantik ngĕlĕtik. Ngamah tĕloeng sopan bĕtĕkē maklĕtĕg boeka batoenē", hetgeen vrij vertaald wil zeggen: „Overvol zijn mijn rijstaren en de korrels komen uit de schil als een kemiripit (zoo wit en glanzend) uit den bolster. Na drie happen rijst gegeten

2) Ook de gewone spreektaal in deze désa's is doorspekt met woorden, die elders op Bali in onbruik zijn geraakt.

te hebben ben ik verzadigd en ligt het eten me als een steen zoo zwaar op de maag".

In Tigawâsa gebeurt ditzelfde in een sfeer van geheimzinnigheid. De oenoeh wordt na thuis gebracht te zijn op een aparte plaats in de rijstschuur bewaard. Als de goede dag is aangebroken, wordt ze 's nachts door de vrouw en dochters gestampt die hier, evenmin als in Sidatāpa, onder het stampen mogen spreken. De bras wordt vervolgens, gemengd met eenige bepaalde ingrediënten, in de stilte van den nacht gekookt, waarna alle familieleden elk drie happen mogen eten onder het uitroepen van de woorden: „Aëng, bèh, bĕtĕkē", hetgeen beteekent: „Allemachtig, wat ben ik verzadigd!". De rest van de rijst wordt daarna zorgvuldig gedroogd, heet dan sĕnggaoek, en wordt bijwijze van beschermend offer in een djagoeng- of toetoebblad gewikkeld en in de rijstschuur bewaard.

In de désa Tjĕmpāga, tenslotte, is men het meest prozaïsch. De oenoeh wordt daar, na thuis gebracht te zijn, door ieder, die toevallig bij de hand is, direct gestampt en zonder verdere plichtplegingen gekookt en genuttigd.

En hiermede is deze opsomming teneinde. Als bijlage volgt een overzicht van de oogsttalen der vier hierboven besproken désa's. De opgegeven woorden zijn, naar men mij zeide, de eenige, andere komen niet voor.

Na een bezoek aan deze streek ervaart men wederom, dat de dragers, zoowel van een overgeleverd balisch als van een hedendaagsch modern heidendom, toch leven „in tune with the Universe".

Batavia,
Augustus 1935.

ANCIENT BALINESE HARVEST CUSTOMS.

(Synopsis from the Editor.)

As is generally known, most of the Balinese have been strongly influenced by the Hindu-Javanese. These Balinese, (Hindu-Balinese, „wong madjapait") consider the „adat" (the customs and habits) of their less „hinduisied" countrymen in a certain sense as „heathenish" and call them „Bali-aga". B.a.-villages are situated in the Northern-balinese district of Bandjar i.a.; to wit Tigawasā, Sidātapā, Pĕdawā and Tjĕmpagan. At harvest a special „language" has to be spoken there, characterised by avoiding a number of words. The names of natural phenomena and of animals especially appear to be changed. Buffalo turns into „fieldlouse", tiger becomes „woodlouse", monkey „branchlouse", nsake „longbelly", pig „pricklyhair", deer „strawhair", porcupine „daggerhair", pangolin „pennyhair", rainbow „longbelly from above", lightning „skylouse", sea „broadbelly". (The terms may be found varying according to the different villages.) This harvest-language consequently belongs to the so-called „taboo-languages", in this Archipelago widely spread, and being in use also at other important proceedings. More regulations for harvesting-time in these villages present a „taboo" character, connected with fear or reverence. During the rice-gathering no shouting or singing is allowed, not even speaking to passers-by. Forbidden is the spitting of sirih saliva on to the ears. People are not allowed to bring home the rice in an easy way, e.g. on horses. Sunshades are forbidden. The rice is for consumption for one's own family only or given away, lent out, or bartered for other rice. Helping hands are not paid in rice but in palmsugar (or in money). Damaging of the rice in the open field by cattle running loose or by robbery forbodes great evil. The first-cut ears are bound together to the shape of human figures, a married couple, that is carried in state to the villagetemple and further to the barn, where later on offerings are brought to them. The glean, the last-cut ears too are handled differently. Mostly these are cooked into a special meal, maybe after the rice has been pounded during the night under compulsatory silence. The housewife takes three mouthfuls and declares herself gratified, even to satiety (in some villages she has taken a stone object in her lap to illustrate the feeling!)

Gewoon Balineesch.		Oogsttaal zooals die wordt gesproken te:				Verklaring der woorden.
		Pĕdāwa.	Sidatāpa.	Tigawāsa.	Tjĕmpāga.	
1	kĕbo	kĕbo	koetoen tĕgal	koetoen tĕgal	koetoen tĕgal	kĕbo = karbouw koetoen = luis tĕgal = droge akker.
2	sampi	koetoen tĕgal	bantèng	bantèng	koetoen tĕgal	sampi = koe bantèng = wild rund.
3	matjan	koetoen alas	matjan	koetoen alas	koetoen alas	matjan = tijger alas = bosch.
4	djaran	oendakan	oendakan	oendakan	oendakan	djaran = paard oendakan = rijdier voor hoog personage.
5	oewong blanda	I mas poetih	oewong blanda	oewong bantang	oewong djong	oewong = mensch blanda = wit I = onbepaald lidwoord mas = goud poetih = wit bantang = doode boomstam djong = jonk (vaartuig).
6	bĕdil	sĕndjata	sĕnapan	—	sĕndjata	bĕdil = geweer sĕndjata = wapen sĕnapan = geweer.
7	bodjog	koetoen dahan	koetoen dahan	koetoen kajoe	koetoen dahan	bodjog = aap dahan = tak kajoe = hout (boom).
8	oelĕd	oelar	pindang	adĕm	bantang	oelĕd = rups, ook worm oelar = slang pindang, weeke visch in zout (verg. sardine). adĕm = doorweekte sirihpruim.
9	lĕlipi	basang lantang	oelar	basang lantang	basang lantang	lĕlipi = slang basang = buik lantang = lang
10	kĕdis	kĕdis	kĕdis	kĕdis	ibĕr-ibĕr	kĕdis = vogel ibĕr-ibĕr = rondvliegen.
11	kĕkĕlik	pajoeng	lajangan	lajangan	lajangan	kĕkĕlik = kiekendief pajoeng = parasol lajangan = vlieger
12	tjitjing	tjĕdar	tjĕdar	koetoen aboe	koetoen aboe	tjitjing = hond tjĕdar = hond (dialect) aboe = asch, stof.
13	tjèlèng	boeloe jip	bĕndjit	—	bĕndjit	tjèlèng = varken boeloe = haren

	Gewoon Balineesch.	Oogsttaal zooals die wordt gesproken te:				Verklaring der woorden.
		Pĕdāwa.	Sidatāpa.	Tigawāsa.	Tjĕmpāga.	
13	tjèlèng	boeloe jip	bĕndjit	—	bĕndjit	jip = harde stokjes tusschen de arenvezels. bĕndjit = hoerekind(?)
14	hiang lalah	basang lantang di doewoer	basang dawa	mēga mĕndoem	basang lantang ring bĕ-doewoer	hiang lalah = regenboog di en ring = in; te (be)doewoer = boven mēga, mĕndoem = wolk.
15	kidang	boeloe pangi	kahijoe	—	rĕrèngga-han	kidang = klein hert pangi = vrucht met roodbruine kleur. kahijoe = ? rĕrènggahan=met vertakte horens.
16	mandja-ngan	boeloe somi	kahijoe	—	rĕrèngga-han	mandjangan = hert somi = rijststroo.
17	landak	boeloe tadji	—	—	boeloe djĕring	landak = stekelvarken tadji = spoor van een vechthaan djĕring = rechtopstaand.
18	kĕlĕsih	boeloe pipis	—	—	boeloe pipis	kĕlĕsih = schubdier pipis = Chineesche duit (kèpèng)
19	idjah	irĕngan	—	—	—	idjah = zwarte apensoort irĕng = zwart
20	kilap	—	kilap	koetoen langit	—	kilap = bliksem langit = hemel
21	pasih	—	basang loembang	—	sĕgara	pasih = zee, zout. loembang = breed sĕgara = zee.
22	toembak	—	sĕndjata	—	sĕndjata	toembak = lans.
23	loebak	—	—	—	koetoen doek	loebak = loewak (bunzing) doek = arenvezel
24	sĕma	—	—	—	tĕgal linggah	sĕma = kerkhof tĕgal = akker linggah = uitgestrekt
25	désa Bratan	désa kadja	désa kadja	désa kadja	désa kadja	désa = dorp Bratan = plaatsnaam kadja = bergwaarts, i.c. zuid-waarts

NANGLOEK MERANA IN GIANJAR

door

W. F. VAN DER KAADEN.

Men veronderstelt in Gianjar, dat alle kwalen en ziekten die mensch of plant aantasten, afkomstig zijn van de Poera Pèd, welke tempel aan het Noordstrand ligt van het eiland Noesa Penida, tegenover Gianjar gelegen.

Het zijn de Goden die de Poera Pèd bewonen, die het in hun macht hebben deze kwade invloeden uit te zenden. Houdt men hen te vriend door offers e.d., dan zal men van ziekten geen last hebben. Bij de kleinste nalatigheid echter zijn de Goden vertoornd en terstond zenden zij plagen en ziekten op Gianjar af. Weer anderen schrijven alle kwaad, dat Gianjar teistert, toe aan Batara Baroena de Godheid van de zee.

Eens per jaar is er aan zee, bij het dorpje Lebih, een gezamenlijk groot offerfeest, waarvan de bedoeling is alle kwaad dat op Gianjar afgezonden wordt, af te weren. Men noemt dit Nangloek Merana, van nangloek, afweren, tegenhouden.

Onder merana zijn in dit geval niet alleen de plagen van het gewas, maar ook de ziekten van den mensch begrepen. In den vorstentijd de cholera en pokken, thans dysenterie en malaria. Voor den landbouw o.a. de walangsangit-, rupsen- en speciaal de muizenplaag.

Vooral de muizenplaag is zeer gevreesd. Nu is ook voor het ontwikkelen van een muizenplaag de toestand in Gianjar zeer bevordelijk. Doordat er over het algemeen te weinig water is, om de uitgestrekte sawahvelden te bevloeien, wordt binnen elk bevloeiingsgebied beurtbevloeiing toegepast. Er wordt dus elke maand in eenige soebaks geoogst.

Wanneer de muizen een soebak kaal gegeten hebben, kunnen ze binnen korten afstand andere sawah's waar de padi te rijpen staat vinden, om hun honger te stillen.

De tani onderscheidt twee soorten muizen n.l. de bikoel pondokan en de bikoel merana. De naam bikoel (muis) pondokan (van pondok, optrekje) spreekt voor zich zelf. Dit is de huisrat en elke muizensoort die zich niet belangrijk verplaatst.

De bikoel merana is een veldmuisje en het is deze zwervende veldmuis die zich zeer snel vermeerderen kan en die in de sawah de grootste verwoestingen aanricht. Men gelooft, dat als men zoo'n bikoel merana doodt, er tien voor in de plaats komen. Uit zich zelf gaat de bevolking er dan ook niet graag toe over deze dieren te dooden. Geeft echter de overheid, vroeger de vorst, thans het Gouvernement, opdracht tot het vangen, dan voert de bevolking deze opdracht uit zonder bezwaar, aangezien de eventueele gevolgen voor rekening van den opdrachtgever komen. Zoo werden er dit jaar in het Gianjarsche in een maand tijds 24,000 muizen gevangen.

Mocht al eens een tani de muizen uit zijn sawah weggevangen hebben, dan zal hij den volgenden dag weinig vermindering van muizenvraat hebben bemerkt aangezien toch de muizen uit de omringende velden toegestroomd zijn, om de ledige plek te vullen, totdat er weer evenwicht in den toestand ontstond. Het is wellicht deze omstandigheid die tot bovenvermeld geloof aanleiding heeft gegeven.

Men gelooft dat de bikoel merana door de Goden worden afgezonden. Deze muizen zouden eigenlijk zeevisschen zijn die naar Gianjar zwemmen en 's avonds als muizen aan land springen

om de sawah's kaal te vreten. Tegen den ochtend loopen ze naar de kust om weer in visschen te veranderen.

Eens per jaar dus vereenigt de bevolking van Gianjar zich op het strand van Lebih, om door het brengen van offers kwalen en plagen af te weren. In lange rijen loopen de feestelijk gekleede mannen en vrouwen, de laatste de offeranden op het hoofd torschend, den weg af, naar Lebih, om daar, voorgegaan door den Anak Agoeng van Gianjar, te bidden en de Goden gunstig te stemmen.

De offers, door de menschen meegebracht bestaan o. a. uit ketoepat, gele rijst, ketan en rijst in verschillende vormen toebereid *).

Aan het strand is het een drukte van belang. Vele bedevaartgangers rusten uit van den vermoeienden tocht en luisteren naar den prachtig bewerkten en rijk versierden gamelan van den Poeri Gianjar. Onder een afdakje wordt ardjatooneel gespeeld en als de beroemde komieken Anak Agoeng Gdé Raka, Ida Bagoes Gédéran, I Sérog en I Tedoeh hun grappen verkoopen, davert het gelach van de dichte rijen toeschouwers over het strand.

Onderwijl hebben vele bezoekers hun offeranden op het strand uitgespreid. De offers worden door bemiddeling van een pemangkoe, volksgeestelijke, aangeboden aan Batara Baroena, den God van de zee.

Deze offers worden gemaakt door de vrouwen : zelden weet een man de voorwerpen waaruit bepaalde offers moeten zijn samengesteld, op te noemen. Het aanbieden en bidden geschiedt echter onder leiding van den man. Na afloop worden de offers in zee gegooid.

Aan het strand staan ook eenige offerstellages. Het dichtst bij zee staat de sanggar toetoean, een op vier stijlen rustende, onoverdekte offerplaats. De daarvóór op den grond liggende offers, heeten gelar sanga **) bestaande uit 9 stuks saté, 9 eendeneieren, 9 schalen rijst, 9 schotels vleesch enz., toeak en kèpèng's, (sanga = 9).

De òp de sanggar toetoean liggende gaven worden soetji, rein genoemd en bestaan uit z.g. reine goederen, waaronder b.v. eenden verstaan worden. Deze laatste offers †) zijn bestemd voor Batara Soerja den zonnegod, terwijl de gelar sanga aan Sang Kala Noengkoe Rat worden aangeboden.

Ten Noord-Westen van de sanggar toetoean staat een grooter, overdekte offerplaats, panggoengan geheeten. De daarop staande offeranden ††), waaronder zich bevinden kippen, eenden, kleefrijst, zwarte rijst, klappers, sirih, pinang enz. worden eveneens aan Batara Soerja opgedragen.

Ten Noorden van de panggoengan bevindt zich de balé pewédaan, de plaats waar de pedanda Siwa bidden zal. Voor deze balé pewédaan bevinden zich op een balai-balai, asagan genoemd, vele offers, die na de plechtigheid in zee gegooid moeten worden.

[*) Behalve over het opstel van den Heer van der Kaaden, beschikt „Djåwå" over een in het Maleisch gestelde beschrijving dezer festiviteiten van Balische hand. Hierin zijn de offeranden vollediger opgesomd. We voegen die opsommingen aan het opstel toe, maar we laten ze met opzet onvertaald, want er is veel onzekers in dat alleen door navrage op Bali zou kunnen worden opgehelderd, en het resultaat van die navrage zou ook eer een omschrijvende beschrijving dier Balische (offer)gerechten dan een „vertaling" zijn.

Over de hier bedoelde offers staat er:

ketoepat sekélan „enam bidji" ketoepat, adjoeman poetih koening, djadjan koekoes, „segalah" (sepoeloeh bidji) bantal (sematjam djadjan).]

[**) Dit offer wordt omschreven met de woorden: Nasi ditaroeh didalem wakoel, ébat babi dengan saté banjaknja sama-sama 9, teloer itik mentah 9 boetir, dan toeak 1 botol, wang kepeng 25 beserta peras 1 dan daksina;]

[†) Deze vonden we vermeld in de woorden:

soetji 2 soroh, sesantoen besar 1, daksina 2 dengan wang kepeng 1000]

[††) Hier heeft die Balische (maleische) bron slechts: Peras penjeneng; dan soejoet pengambian.

Echter vermeldt ze eerder, (zonder nader op te geven wáár die gaven precies worden geofferd):

Sebagai pokok pesta diperboeatkan djoega oleh Beliau sadjèn² sebagai berikoet :

Peras-Penjeneng, sajoet pengambian, soetji 2 soroh ; salaran (itik, ajam, beras, ketan, indjin, klapa, sirih, pinang dan soetji 1 soroh). — Salaran ini jang djoega beserta dengan wang képeng sebanjak 6600 ditenggelamkan didalam laoet.]

Tegen het tijdstip, dat de zon het hoogste punt bereikt heeft, begint de pedanda Siwa te bidden. De mantera's die hij gebruikt zijn de Baroena-astawa en Soerja-astawa.

Is hij hiermee gereed, dan vereenigt alles, wat in Gianjar eenige waardigheid bekleedt, zich ten Noord-Oosten van de sanggar toetoean.

Voorgegaan door den Anak Agoeng van Gianjar, die omgeven is door zijn vrouwen, zijn daar alle poenggawa's [1]) met hun perbekel's [2]) en klian's [3]). Verder de Sedahan Agoeng [4]) met zijn pengloerah's [5]) en sedahan's abian [6]), terwijl vooral de soebakhoofden, de pekaséh's, niet mogen ontbreken.

Onder het geklingel van den Pedandabel bidden zij allen, dat ziekten en plagen het komende jaar ver mogen blijven van Gianjar.

Om de drie jaar wordt het Nangloek Merana op buitengewoon grootsche wijze gevierd. Onder de offers bevinden zich dan zelfs een karbouw, een sapi, varkens en geiten. Men noemt deze wijze van Nangloek Merana vieren „oetama" d. i. eerste, beste.

Het volgend jaar is de viering minder groot van opzet, madija (middelste), en het derde jaar zooals in 1935 zijn de offers het kleinste, nista (laatste, minste).

Het merkwaardige is, dat inderdaad na het Nangloek Merana de dysenterie- en malariaepidemieën plegen te verminderen en de rattenplaag afneemt. De verklaring daarvan ligt wellicht in het tijdstip van het Nangloek Merana.

Dit heeft n.l. plaats op den laatsten dag (samenvallend met nieuwen maan) van den zesden maand van het Balische zonnejaar, de tilem sasih kenem. Wel spelen in deze jaarrekening tilem en poernama een groote rol, zoodat men geneigd zou zijn van een maanjaar te spreken, maar opgemerkt moet worden dat door een ingewikkelde schrikkelregeling het jaar ongeveer gelijk gehouden wordt met ons jaar. Tilem sasih kenem valt altijd in onzen Decembermaand. Dat wil dus zeggen dat het Nangloek Merana ongeveer samenvalt met het inzetten van den regentijd.

De aan den regentijd voorafgaande kentering, met zijn broeiende temperatuur, zijn vele vliegen, en ongeregelde regenbuien is zeer bevorderlijk voor de ontwikkeling van dysenterie- en malariaepidemieën. In den vorstentijd telden cholera en pokken dan hun meeste slachtoffers. Ook de muizenplaag kan zich dan goed ontwikkelen.

Zet de regentijd flink door, dan beteekent dit een einde van de epidemieën; de rattennesten loopen onder water; en ook deze muizenplaag vermindert.

Er zijn natuurlijk jaren, dat het Nangloek Merana niet helpt. Als laatste middel ter bestrijding van de muizenplaag organiseert men dan een plechtige muizenlijkverbranding. Ieder moet een muis inleveren en alle muizen tezamen worden verbrand op dezelfde wijze als ook de lijkverbranding van een mensch plaats vindt. Zoo werden onlangs te Kloengkoeng ruim 17.000 muizen verbrand.

Merkwaardig is dat de Poera Pèd in Gianjar zoo gevreesd, op Noesa Penida juist geëerd wordt, om den heilzamen invloed, die er van uitgaat.

Het Nangloek Merana komt ook elders voor b.v. in Kloengkoeng. Onder Merana verstaat men hier speciaal plagen van de te velde staande gewassen. Het is dus hier een landbouwfeest, dat ook niet het algemééne karakter heeft van dat in Gianjar. Zoo wordt het b.v. in de poera Goa Lelawah (de bekende vleermuizengrot) gevierd alléén voor de

[1]) Districtshoofd.
[2]) De laagste Gouv. bestuursambtenaar, staande aan het hoofd van een aantal désa's.
[3]) Letterlijk „oudste". Hoofd van een désa adat of bandjar, (wijk).
[4]) Grootwaterschapmeester.
[5]) Hoofd van een aantal soebaks, die te samen een bevloeiingsgebied vormen.
[6]) Inners van den landrenteaanslag der droge gronden.

onder dezen waterschapstempel ressorteerende sawah's, v.n.l. de pengloerahan Toja Sampalan. Ook in de poera Klotok, evenals de poera Goa Lelawah aan de kust gelegen, en waartoe o.a. de pengloerahan Toja Tjaoe behoort, kent men het Nangloek-Merana-feest. Maar den luister waarmee het in Gianjar gevierd, en de vèrstrekkende beteekenis die er daar aan gehecht wordt, kent men elders niet.

BIJLAGE.

De mij ter vertaling toegezonden stawa's zijn in den vorm, waarin ik ze ontving, in hooge mate verbasterd.

Zooals bekend uit vorige [1]) publicaties van Sanskrit lofliederen en spreuken, op Bali bewaard, zijn vooral de uitgangen van substantiva en verba verbasterd. Men herkent veelal wel het stamwoord, doch om er grammaticaal juiste zinnen uit te reconstrueeren, is vaak onmogelijk [2]).

De onderstaande reconstructie wil dan ook geenszins op grammaticale zuiverheid aanspraak maken, doch slechts de woorden in Sanskrit vorm herstellen.

I. Sūrya-stawa.

Om!

Sūrya jagatpati dewa, sūrya netra tribhuloke /
Dhruwa dewa mahāçakti, Brahma-sūrya jagatpati /1/
Bhagawan Dhruwa tūṣṇīka [3]), wāhana sūryabhawana /
Rūpakrūra [4]) nāgarūpa, Wiṣṇudewa [ma] çarīra [5]) /2/
Cakradhṛtpāṇi wāhana, Wiṣṇudewa [ma] çarīra [5]) /
Meghāya (?) meghakṛṣṇatwa, warṣaçarīra arṇawa [6]) /3/
Agni jwala rudramūrti, sūrya teja mahātīkṣṇa /
Bhogawan [7]) tu Dhruwātmaka, wāhana sūrya antara [6]) /4/

De vertaling zou ongeveer — onder alle voorbehoud — kunnen luiden:

Om!

[O? Gij?] [8]) Zon, Wereldheer, God, Zon, Oog in de Drie-Wereld
Poolster [9]) God, grootmachtige, Brahma-Zon, Wereldheer /1/
Heer Poolster [9]), Vaste [3]), Voertuig (= Zonnewagen), verblijf van de Zon . . . . . [4]), in de gestalte van een draak, belichaamd in God Wiṣṇu /2/
Wiens hand de zonneschijf draagt, Voertuig, belichaamd in God Wiṣṇu
Wolk . . . . , wiens wezen een zwarte wolk is, wiens lichaam de regen is, luchtruim (?) /3/
Vlammend als vuur, als Rudra in gestalte, Zon, zeer hevige Gloed
Gelukzalige, wiens innigst wezen Dhruwa is, Voertuig, Zon . . . . /4/

---

[1]) Zie Goris, Oudjavaansche Theologie, Hoofdstuk: Sūryasewana uit 1926, en later, — uit 1933 — de publicatie van Prof. Sylvain Lévi, Sanskrit texts from Bali, met name het voorwoord aldaar.

[2]) Ook Prof. W. Caland, de vroegere Sanscritist en groote Ritual-kenner, schreef mij destijds: „Ik moet eerlijk zeggen, dat ik in de restitutie van die purāna-achtige çloka's en tantristische formules niet verder zou gekomen zijn, dan gij gekomen zijt . . . . ."

[3]) Of: tūṣṇīta? Van den wortel: tuṣ- „tot rust komen".

[4]) Duidelijker ware geweest: krūrarūpa, „wreed van gestalte".

[5]) ma-çarīra is Indonesisch, niet Sanskrit; laat men echter ma- weg, dan is er één lettergreep te weinig, oorspronkelijk moet er dus nog een syllabe na Wiṣṇudewa geweest zijn.

[6]) In beide gevallen een hiaat (toch vereischt door het aantal lettergrepen). Leest men in /4/ Sūryānatara, dan wordt de zin niet veel duidelijker.

[7]) Ook: bhagawan is mogelijk.

[8]) Men verkeert bij deze stawa's — zooals ze zijn overgeleverd — steeds in dubio, of alles in een vocatief of in een nominatief staat.

[9]) Mogelijk is ook: „standvastige God". Echter naam- èn functiewisseling van Zon en Poolster komen wel meer voor!

2. „W a r u ṇ a"-s t a w a.

Dit loflied (stawa) is aan Wāruṇī „het Westen" gewijd, niet aan Waruṇa [14]) zelf. Slechts indirect, als heer (lokapāla) over deze windstreek (diç) wordt Waruṇa vermeld.

Om! Wāruṇyai!

Salilādhipataye, Rudrāya Brahmabhyo
namah swahā [10]) /
Om! Yaḥ saḥ, Wāruṇyai! Pītāyai (?)
Puruṣa babhrumayo musalaçulāwajrapāṇaye [11]) /1/
. . . . [een half çloka uitgevallen]
Prītīçānāya tasmai < Wāruṇayai > sarwatoyādhipataye namah swahā [12]) /2/
Om! Waruṇadiç [ān]ām pālo, nāgaphaṇitoyādhipa /
. . . . pratigṛhnanta (?) aghatā(?)
namah swahā /3/
Om! Wāruṇyai — — waruṇa pīta paççima — diçi /
Bhagawan < ta ? > paççima pīta pītākṣa
pītalohita /4/
Om! Waruṇasya deçāya mahānāgo nāma
rākṣasa /
Nawasahasrabhūtasaṃkhya, — — — — [13])
bandhamayī /5/
Om! Waruṇa Paçupatīçāna swahā.

Dit loflied is nog veel corrupter overgeleverd dan het eerste. Hiervoor zijn twee bijzondere redenen aanwezig, en wel (1°) is dit een s t a w a aan Wāruṇī (het Westen), doch door de Padanda's opgevat als aan Waruṇa [14]) zelf. Toch is, doordat de k l a n k zoo goed behouden is, het origineel hier en daar te herstellen; (2°) kwamen hierin veel meer „onbekende" woorden voor, zooals diçā (in g e n. p l u r.!), aghatā? (zondigheid), phaṇi (slang), enz.

Een vertaling wordt nog moeilijker:

Om! hulde aan Wāruṇī (Het Westen).

Aan den Heer der Wateren, aan Rudra,
aan de Brahma's (?) hulde.
Om! Yaḥ saḥ, Aan Wāruṇī, aan de
Gele [15]).
. . . . . [16]), uit geelbruin bestaande (?).
die in zijn hand de knots, de spies en
de wajra houdt, [hulde]. /1/
. . . . . . [een halfçloka uitgevallen]
Aan den Heer der Gelukzaligheid, aan
hem, den Vorst van alle wateren hulde. /2/
Om! Heerscher over de gebieden van
Waruṇa, vorst over draken, slangen en
het water,
[volgt een volkomen onbegrijpelijke
kwart-çloka] . . . ., die de zondigheid
in ontvangst neemt [17]), hulde. /3/
Om! Aan het Westen, — — Waruṇa
(?), geel, west . . . . . gebied,
Heer West, geel, geeloogig, gele Slangenvorst [18]) /4/
Om! Aan het gebied van Waruṇa;
de Demon, genaamd de Groote Draak,
De groep van negenduizend demonen,
[met hun kroost] tot één verbonden /5/
Om! Waruṇa, Heer [van] Paçupati,
hulde.

DR. R. GORIS.

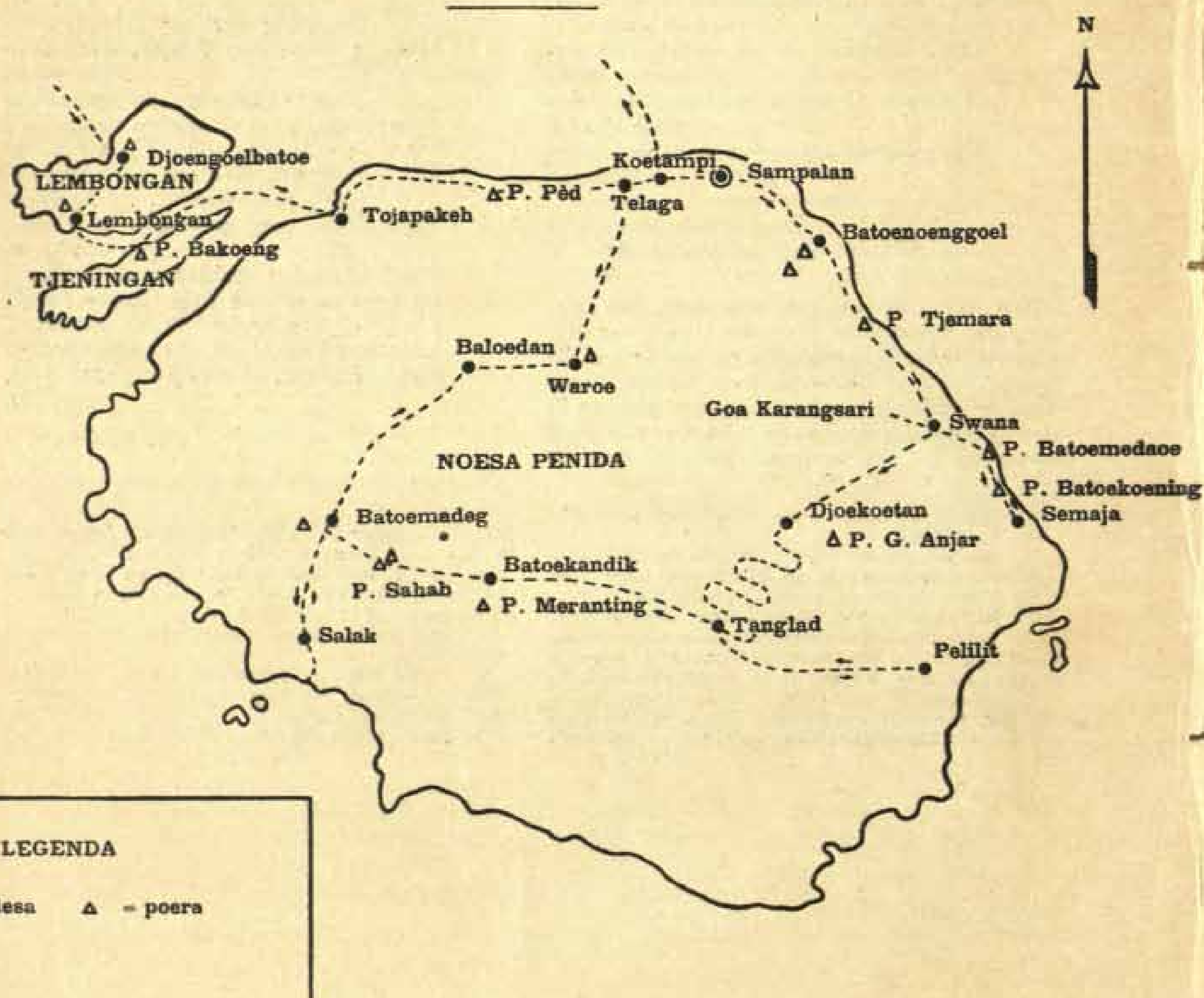
---

10) Zonder s w a h ā 15, met s w a h ā 17 sylben!
11) 17 sylben!
12) Aantal sylben — hoe ook geteld — verstoord. Bovendien is er één half-çloka (16 lettergrepen) uitgevallen.
13) Vier lettergrepen, wellicht: „saputraka".
14) Baruṇa is het Skt. Waruṇa. Over deze godheid, die in den loop der eeuwen verschillende aspecten kreeg, zie men voor den Vedischen tijd, O l d e n b e r g, R e l i g i o n d e s V e d a [3] (1917) p. 178-186, 200-202; voor het sanskrit epos, M a h ā b h ā r a t a II, 9; V, 98; XII, 122 en R ā m ā y a n a VII, 3, 23; men zie ook nog de Çunaḥçepa-legende, bv. Aitareya-Brāhmaṇa VII, 13-18; voor Bali „The Netherlands Indies" van 16 Nov. 1935 (Sketches of Bali, Chapter III, p. 523).
15) Geel is inderdaad de kleur van het Westen (zie G o r i s in Djåwå VIII (1928), p. 45-46 en in M e d e d e e l i n g e n K i r t y a afl. 3, p. 47.
16) Wat puruṣa „man, mensch" hier beteekent, is niet duidelijk.
17) Als het inderdaad aghatā (van a g h a, zondig) is. Het is bekend, dat Waruṇa speciaal de bestraffer (èn vergever) van zonden is.
18) Lohita wordt opgegeven als „serpent-demon".

THE NANGLOEK-MERANA FEAST IN GIANJAR.

(Synopsis from the Editor.)

Noesa-Penida, formerly the island of the banished, situated opposite Southeast Bali, still stands in no good odour on the main island. Especially the people of the ancient principality of Gianjar ascribe to influences hailing from there, all sorts of epidemical diseases afflicting mankind, down to pernicious plagues injuring the crops. The gods of the temple Poera-Pèd, lying on the northern beach of Noesa-Penida, considered there as bearers of good luck, are supposed to visit the opposite shore with calamities. Others impute these disasters to Batara Baroena, God of the Ocean. The rats that often lay waste the ricefields, are popularly thought of as fishes, which at night go ashore. In order to prevent or to check such plagues, longsince a yearly big sacrificial feast is given by prince and people of Gianjar near Lebih, on the southern beach, in the month of December. The local prince (nowadays „regent"), accompanied by his wives and all the gentry, offers sacrifices and prayers to the gods, and the common people also bring offerings which are thrown into the sea, at which ceremony a pemangkoe (popular priest) assists. A brahmana-priest reciting hymns (in corrupt Sanskrit) dedicates the offerings to Batara Soerja (the Sun God) and to Batara Baroena (Waruṇa). There are offerings also to Sang Kala Noengkoerat (evidently a demonical divinity). This festivity „Nangloek-merana" („Checking-the-calamaties") runs in cycles of three years and will be given one year in its most elaborate form (the offerings consisting among other things of a buffalo and a cow), the next year in a moderate and the year after in its simplest form. As to the rats, the Balinese stil know an extreme remedy against them. Everybody has to kill and to deliver up a rat and these are burnt collectively, as though it were a human cremation; these rats not long ago at Kloengkoeng amounted to 17.000.



HET NANGLOEK-MERANA FEEST.



a. Padanda officiëerend.



b. Regent van Gianjar biddend.



c. Offergaven.



Baris djangkang te Pĕlilit (Noesa Pĕnida).

„BANDIT ISLAND"

A SHORT EXPLORATION TRIP TO NOESA PĚNIDA.

by

CLAIRE HOLT.

(Verschenen in vertaling in Het Soerabaiasch Handelsblad van 17, 18, 20, 21, 23, 25, 27 en 30 November 1933.)

From the south-eastern coast of Bali one may sight on a clear day, almost within reach, the greenish-violet mass of another island. It has no sharp peaks of high mountains, no spectacular curves in its formation. Just an evenly rising mass with fairly steep slopes toward the sea. One is told that this is Noesa Pĕnida .... and very little more.

It is natural that one should be curious about so close a neighbour of Bali. Looking up books, however, does not prove very helpful. Information about this island and its inhabitants seems very scanty indeed and among the known facts one finds the following: that originally the island's name was simply „Noesa", which is to be translated as „the island"; that „Pĕnida", later attached to it, means pamor — the white metheorite metal worked into krisses; that on early Dutch maps it appeared under the name „Noesa Pandita" (pandita — wizard, recluse) and, finally, the English sea-farers chose to designate it as „Bandit Island". This last name, aside from its phonetic relationship with „pandita", had its justification in the evil reputation of the island, for it was the place of banishment for all criminals and undesirable subjects in the kingdom of Kloengkoeng to which it belonged. Thus a small Siberia of Bali!

But what about the people inhabiting the island now? Are they the same as the Balinese? Do they toil on terraced flooded sawahs? Do they worship their gods in temples similar to those of the Balinese? Do they enjoy the same riot of colors in their clothing and do they apply their artistic gifts in sculpture, painting, music and dance in the same way as their neighbours in Bali do?

All these and similar questions, which could find no ready answer anywhere, prompted our small expedition. There were three of us *) and our interests were divided: our „arts-and-crafts department" was mainly interested in the architecture and sculpture of the temples and also wanted to make special inquiries about the local weavings. Family customs were the chief interest of the other member of our party. And I myself was most anxious to see some dances of Noesa Pĕnida as compared with those of Bali and Java.

So on a beautiful quiet morning, just before the rays of the sun burst into the drowsy skies, our two „djoekoengs", shaped like big narrow lightblue fish with upraised tails, and resting on the outriggers as on wings, were pushed off the shore at Koesamba, a small mohammedan settlement at the south-eastern coast of Bali. On the shore stood like little toys rows of grey square houslets which are in some way connected with the production of salt. As our djoekoengs were struggling away from shore, jerkily brought forward by the round paddles of their owners, the violet top of Goenoeng Agoeng appeared very high up above the clouds, as if benevolently surveying our departure. And below, on the shore, the rows of the tiny uniform grey houses seemed to be marching off in humble discipline. And then the sails were hoisted and we turned to Noesa Pĕnida, our boatmen silently praying for favorable winds, which would save them all the rowing.

With favorable winds one could sail across to Lĕmbongan, an oblong small island near the „noesa besar" (big island), in about four hours. Having to struggle with currents and adverse breezes however, we spent six hours in the djoekoeng before we could set foot on the beach at the village Djoengoelbatoe. There is another, still smaller, island, Tjĕningan, between Lĕmbongan and Noesa Pĕnida and its legendary origin is an overturned prahoe.

There was once a man from Java who came to Bali in a prahoe, the legend relates. On his way back the Goenoeng Agoeng obstructed his way. So he ran against the mountain of the gods wanting to split it, with the unexpectedly natural result that his prahoe overturned and was thrown aside to the place where Tjĕningan lies now, this name being

*) Jane Belo, W. Spies and the author.

derived from the name of the overbearing man from Java. The anchor of the ill-fated prahoe is still seen in the big rock across the straits near the coast of Bali. A scientific and philological explanation of Tjĕningan would simply be ,,little island" and very little the island is indeed.

After all these digressions let me say that we wanted to walk through Lĕmbongan and Tjĕningan first before entering Noesa Pĕnida proper.

What a different atmosphere from Bali! One senses it the moment one sets foot on Lĕmbongan. In the first place the desa Djoengoelbatoe itself has an original appearance all its own with everything speaking about the sea. Wherever possible shaggy sea-stones are used for construction.

The enclosures of the houses and the main street are lined with low walls made of these porous and irregular grey stones. In some of the yards, filled with the heavy odour of drying fish, lie extraordinarily large sea-shells. We were puzzled by quantities of oblong, flat snow-white bits of something hung in the yards on lines and obviously drying in the sun. They were slices of katella later to be stamped into flour, which, together with djagoeng, constitutes the main food of the population, here as well as on Noesa.

At the southern end of the main street the way leading across the island starts upwards in wide steps, almost in little terraces, hewn into the slope of the stony hill. The vegetation is that of a land poor with water. Big cactuses, low trees, sudden patches of green, small flowers. On the whole something as one would imagine Palestine to be or perhaps some rocky part of Spain. No abundance of little streams and pantjoerans as in Bali. The villages, if fortunate, have deep wells, and if very fortunate, of sweet water, and near the well is the bath, which has as water vessel a large rectangular stone, hollowed out like a sarcophagus without cover and placed on the wall of the enclosure surrounding the bath. But for us these enclosures were by no means an assurance of privacy during our trip — they served as marvellous observation points for all children of the various desas where we stopped, as might easily be imagined.

Leaving Djoengoelbatoe we came across a strange effigy put up near the entrance of the temple of the death-goddess, the Poera Dalĕm. It was a flat long figure cut out of the spine of a palmleaf, without arms or legs, and only with a round disk at the top on which human features were drawn by chalk. Little matted bags of withered palm-leaf (kĕtipats) were suspended at each side of the effigy and a multitude of offerings scattered nearby. This was something to be investigated and proved of special interest to our ,,family department". We were told that this effigy was a ,,tjĕmplongan" which is customarily put up in front of the Poera Dalĕm when a newborn child reaches the age of one month and seven days. There is a similar custom in Bali, only there the shape of the effigy, its name, the placement and its point of time are different. As far as I know it is put near a river or at cross-roads, but this matter concerned our ,,family expert".

It does not take more than forty five minutes, perhaps, to cross the whole island of Lĕmbongan. We lingered however on its highest ridge before descending to the south coast. Here, magnificently situated, lies the Poera Poesĕh (temple of ancestors) of the desa Lĕmbongan. Standing at its gate one can overlook the sea from both sides, Bali appearing at the north-side and Noesa Pĕnida to the south, preceded by little Tjĕningan bathed in the brightest of blue-green edged by the snow-white of breakers.

This first gate of the Poera Poesĕh Lĕmbongan appeared of unexpectedly solid and beautiful architecture. Its crown-shaped top is flanked by four melon-shaped pieces which together are somehow reminiscent of the Prambanan temple in Java. In the niches of the gate, however, are several humorous looking figures of birds, apes and squatting men, the latter very similar to the figures on the gate of the former palace in Kloengkoeng.

As we found later Kloengkoeng is in general t h e centre of culture and fashion for Noesa Pĕnida and its little brothers. A sort of Paris. Often would we hear a man say with pride: ,,this comes from Kloengkoeng", or, ,,I have once been to Kloengkoeng", or ,,it was told to us by a man from Kloengkoeng". Everything is relative indeed. What an important bright place Kloengkoeng becomes when one is on Noesa Pĕnida and what an immense country Bali!

Had the tide been in low we could have walked over to the ,,little island". This not being the case a small djoekoeng brought us over to Tjĕningan at Poera Bakoeng where a temple feast was in full swing. A cock fight was being held. There were offerings put up in the inner temple court not unlike those of Bali, but far poorer and smaller.

Our pitching the tents under the palms near the beach, proved an additional great diversion for the people who gathered to the temple feast. Somebody remarked that it would

have been still better if we would have brought along a „wayang koeda" — a circus!

With the tide receding before sunset we wandered out to the coral reefs between the two small islands. In the transparent luminous pools left by the sea glimmered fantastic miniature landscapes of lightly agitated plants nestling in the multicolored coral rocks. More exquisite than the miniature Japanese rock-gardens and animated by small and large inhabitants of the Southern seas of the most varied shapes and colors. Here were crabs, and jelly-like heavy breathing creatures, and parasites like gay moss, and flower-like half-animals half-plants instantly vanishing into the sand at the slightest touch. Each pool a little world of wonders. And all over on the rocks and in the water were scattered the most originally decorated starfish — each a model in design and color combination for a jeweler or fashion designer. There were mauve-colored stars with salmon-red protruding round points set like semi-precious stones; or beautifully shaded grey ones studded with lazuli-blue buttons; softly glowing stars of burnt sienna shades with a black pattern, and some again as if covered by a lizard skin, or of an even cobald blue. Within a few minutes we could build a one meter high pagoda out of the stars putting them one on top of the other.

As the evening fell we returned to our camp. The people gathered around our lamps and we sat there quietly chatting and transacting the necessary business. Throughout our voyage we could always find somebody speaking Malay, otherwise the Noesa language differs but lightly from that of Bali. While purchasing food we found that silver money was a source of great confusion and inconvenience, and here our „kèpèng-period" began — from now on we were carrying along the heavy strings of kèpèngs, the Chinese pierced coins with the value of about one seventh of a cent on Noesa, and we transacted business in hundreds and thousands.

From the people we learned that there was no „triwangsa" on either of these islands, thus no castes of brahmana's, ksatria's and wésia's, but that, nevertheless, just as in Bali, they burn their dead; that for important occasions a pĕdanda has to come over from Bali, there not being a single such hinduistic priest either in Noesa Pĕnida nor on any of the two smaller islands.

It was only the second morning of our voyage and already it seemed a long, long time since we left Bali. Now we were to start for Noesa Pĕnida proper.

Embarkation on an ocean liner is child's play in comparison with a voyage in a djangolan — a large prahoe with a steeply sloping roof over its bunk, which is the regular passenger ship between the islands. The djangolan was booked to capacity. Men, women and children filled the bunk and crouched on the roof. We were also assigned „seats" on the roof, where, after much sliding and battling with the ever menacing sail-boom, we found it at last most comfortable to sit astride on the ridge. This was real sea-faring! What excitement every time the wind became capricious and the sail had to be turned. How we shot across the waves only to stop again after a while with listlessly hanging sail, the rowers swearing under their breath. And when we finally arrived, Toja Pakĕh was the name of the „port", all our numerous belongings, tents, cameras, provision baskets and empty gasoline-tins (for water — we were warned!) and even ourselves had to be carried ashore held up high amid the breaking waves. It was a jolly sporting affair with much splashing and laughter till everything was assembled on the beach under the scorching sun. And there we were parked.

It is easier to climb the Merbaboe, I suppose, than to persuade a Noesa-pĕnidian to oblige you and to become temporarily a coolie even for fair pay. In Toja Pakĕh it took us about four hours to hire five men willing to carry our luggage to Poera Pèd, which lies in about one and a half hours walking distance and is one of the most important temples on the coast.

Most of the inhabitants of Toja Pakĕh are Mohammedans, but in this respect the desa seemed to be an exception. Wherever we passed later we found no traces of Islam. The stately „pĕrbĕkĕl" (desa head) in Arab turban was obliging enough to forward our message with a request for horses to Sampalan, the next large settlement on the coast whereto we were heading.

A smooth intimately pleasant avenue along the beach, lined intermittently by low roundish trees like the small oaks of California, cactuses and wild bushes, such was the way leading to Poera Pèd. „What I would like to see", said one of us „is a tree full of white cockatoos"! And this was truly like magic. We were approaching the high branching masses of ancient trees usually found at holy sites, and there suddenly a swarm of white cockatoos started up from a magnificent old waringin and we could hear their shrill calls and chatterings till sunset when we had already set up our tents near the temple.

The cockatoo question is most puzzling. Why should multitudes of them swarm about Noesa Pĕnida and not one live in Bali which is so near? A native tried to explain this by relating that once upon a time the cockatoos misbehaved most terribly in Bali, stealing and plundering, and therefore they were . . . banished to Noesa Pĕnida! Bandit Island—of course! We got a flavour of it too when the next morning a man with a pock-marked face presented himself as a coolie and cheerfully announced that he had been in jail in Tabanan for the murder of a woman. Why did he kill her? Oh, he believed she was a léak, a witch.

As for Poera Pèd itself: aside from being a very beautiful complex in layout, it has an interesting addition very rarely found in Bali. It is the so-called „taman" (garden) which is a quadrangular pond in the midst of which a small shrine is installed like on a miniature island. A narrow bamboo bridge connects it with the grounds. With the exception of Batoekaoeh we have never seen such a „taman" as part of a temple complex in Bali, though a shrine or even a larger structure, like a „balé kambang", surrounded by a quadrangular water basin is not uncommon there and may be found a.o. in Kloengkoeng, in Oeboed and in the poeri's (palaces) of Kĕsiman and Gianjar. Later we saw on Noesa another, even larger, taman also as part of a poera, namely that of Batoe Mĕdaoe near Swana.

The klian of the nearest desa was very kind and helpful and promised us coolies for the next morning. He would also send us a man who could sell us some eggs. Just about midnight, when we were deep in slumbers after a strenuous day, we were aroused by voices. The eggs had arrived!

It was a great joy and surprise to find that horses had actually come from Sampalan the next morning. So, again along the same pleasant avenue, off we went, the coolies trotting much faster than our little horses.

Sampalan is the big capital of Noesa Pĕnida. One may even find there such a luxurious institution as a Chinese toko — the second and last one we saw on the island. Again a trial of patience and diplomacy. If two horse-owners agree to rent out their horses for fifty cents a day for the rest of our trip, why should the third insist on three guilders a day? We needed his horse. But three guilders a day . . . . We sat on the porch of the school arguing with the man for hours. Our arguments were most ingenious, the question was approached, illuminated and discussed from every conceivable angle. The afternoon advanced. We had a long trip ahead. The man kept playing with a knife belonging to our camping outfit. When we were ready to give up, exhausted by his incomprehensible obstinacy, he suddenly said: „Allright, you may have my horse for the rest of your trip free of charge, if you give me this knife". He wanted it for cock-spurs. The bargain was quickly closed. And with the setting sun we rode off to Swana.

I do not know what the road from Sampalan to Swana looks like during the day time. It was incredibly beautiful in twilight and at night with only the stars illuminating the sky. Gradually rising, the way wound itself in deep curves higher and higher above the beach. There were fantastic silhouettes of trees against the void above the sea. Every time we came out of the darkness at the inner curve of the road, where the horses could just feel their way, there was the magnificent expanse of the sea viewed from high above. As the evening advanced, bright moving flames, sometimes blinding the horses, flared up below in the water near the beach. These were torches of fishermen catching octopuses which are a delicacy much sought for. In the distance the flames of the torches gathered in rows and looked like lights of a big city. Very soon they all vanished and there was only the sky with blinking stars.

Late in the evening we arrived in Swana and now, by the light of the moon, we could distinguish a tremendous old waringin in the central square of the village, a kind of aloon-aloon, and around the base of its huge stem a square stone terrace for the people to sit on, like the one we have already noticed to the desa Lĕmbongan. On the side toward the sea was a well and the baths with two „sarcophague"-pantjoerans; on the opposite side the balé-bandjar; to the right the desa school and to the left houses. We spent the third and fourth nights of our trip under the hospitable shade of the giant tree in the middle of Swana, for during the whole day between them there were many interesting things to be seen.

About one kilometer north of Swana there lies a tremendous cave, the Goa Karangsari. Walter Spies descended into it through a small trap-like opening and found himself in complete darkness. Walking downwards through a narrow passage he suddenly came into a larger cave and from there into still another one, till, finally, there were large vaulted halls with stalaktites hanging down and all the hollow uncanniness of deep caves. This seemed to be a whole hollow mountain. After a fair

amount of wandering about the man accompanying Spies told him to stop. He was to go no further. Before them lay a small pool of brilliantly transparent water. „This is the bath of the dĕdari's" declared the guide (his name, by the way, was Kitjig, and a preciously helpful soul Kitjig proved afterwards!) So beyond the bath of the heavenly nymphs no one should pass.

It must be a peculiarly fascinating spectacle — the celebration held by the people of Swana at their „galoengan" feast in the Goa Karangsari. They enter there with torches and at the light of their flames offerings are brought and dances performed under the trembling shadows of the stalactites.

Our precious guide Kitjig brought us to two temples a short distance south of Swana. In the first, Poera Batoe Mĕdaoe, containing two stately high mèroes, we found a confirmation that the plain rectangular stone terrace, we have already seen previously in poeras, is not an accident but a typical construction in the temples of Noesa Pĕnida. It is obviously an altar approximately ranging from three to five meters in length and two to four in width and with an elevation of about one meter from the ground. It looks like a simple base for a balé or a foundation of some other structure, has no roof, and offers a plain large surface for offerings. Another characteristic feature was the crown of the gate shaped like a flattened pedanda hat with an open small niche going through its middle. In Poera Batoe Mĕdaoe we also found two stone ancestor figures with rather long faces and of much finer work than the two withered small stone images we had previously seen in Lĕmbongan. This long-faced stone couple was rather reminiscent of the Hinduistic figures on Goenoeng Panoelisan in Bali. There was also a large „taman" surrounded by glorious cambodja trees, whose miraculous branches, some fallen to the ground and just lying there as if doomed to waste away, cont nue to bring forth fresh flowers — the smooth ivory-colored „kĕmbang djĕpoeng" with dazzling sweet smell. These solid simple blossoms play such an important rôle in all rites of the people — one always finds these trees on cemeteries and in temples, and their blossoms tremble in the crowns of the dancers, arise heavenwards in the flower-ornaments crowning the offerings, and oftentimes they are dipped into holy water by officiating priests and then thrown through space by their nimble fingers plying themselves into the mysterious mudra's.

Everybody knows, or can easily imagine, what a torturing thing thirst can be and this on a tropical midday near a sun-scorched beach. The only well of Swana furnished water richly salted. Therefore our morning coffee had been salted far beyond the limits prescribed by coffee-connoisseurs. No wonder then that while resting in the shade of a balé at Poera Batoe Koening, the next temple along the beach, and while delighting in the sight of the bright sea playing beneath its walls, we were also dreaming of ice-cooled drinks or at least of young sweet coconuts. There wasn't a soul in sight however who could have possibly provided even the more reasonable of the two blessings, the klapa's. But then Kitjig burst into cries of joy — a man was coming along the beach with two long bamboo-containers suspended from his shoulders — there was drink, drink, drink — even though it was toewak (palm-wine)!

Kitjig was very communicative and so full of initiative and explosive outbursts of temperament that it was tremendously refreshing after our contact with so many phlegmatic tida-bisa-taoe-maoe-Noesapĕnidians. So we had to learn that for his wife he had paid 30.000 kèpèngs, which was a little more than the average price for a nice girl; that in matters of wooing difficulties goena-goena methods are usually applied, with lovepotions and quick-forget-medicines furnished by the balian (medicin-men), who, by the way, are all men on Noesa. We also had to discuss the „twin-problem". This lay within the special scope of interests of our „family-expert" who already in Bali had investigated many of the curious customs following the birth of twins in a village.*) It is a big calamity indeed when twins of different sexes are born. In fact, before we left Bali, messengers had come to Oeboed from the desa Troenjan in the Batoer mountains with a warning that the next big feast, for which preparations were already being made, and which we had intended to witness, would not take place because a woman of Troenjan had the ill-luck to give birth to twins of both sexes. Poor mother of such twins! We visited such a mother in the heart of Noesa Pĕnida . . . . but this is another story.

It is the fifth day of our trip and we feel that only now we shall at last go to the real Noesa Pĕnida, to the villages in the mountains.

Kitjig having attached himself to our retinue, and another horse with the indispensable

*) Published since in Tijdschrift Bat. Genootschap, part LXXV, 4, 1935 „A study of customs pertaining to twins in Bali" by Jane Belo.

„horse-man" hired as a valuable addition, and a double set of coolies — this time eight of them turned up instead of four, none of whom we could dismiss without injury to our reputation — our small caravan bids good bye to the sea and turns inland. Yet, the further we advance, steadily rising, all the broader and more magnificent becomes the outlook on the sea and for hours and hours yet we can contemplate it from the plateau above and even get a view of Lombok in the distance.

The way is stony and hard on the feet of the walking men. Everywhere, up to the highest places, which are only about five to six hundred meters above sea level, one finds the coral rocks and the shaggy stones eaten out by the water. Sometimes one even finds seashells in the hills, which makes us wonder how short or long a time ago this island arose from the waters.

And now the country. No sawah's to be sighted anywhere. Only dry fields with young sprouts of djagoeng in curving terraces along the slopes of the round hills. There are few coconut palms and only here and there a small grove of slender pinangs arises in a corner of a valley. Along the road we are greeted by bright dark blue small butterfly-shaped flowers nestling near the ground, flaming bushes of small velvet red and orange blossoms, the gay plant said to have been introduced to the Indies by Marquis de Serrière; also tall blueish-white stiff flowers that look like giant-hiacynths made of porcelain and from which, I am told, belladonna is got. Before we know it, we have reached the first mountain-village, Djoekoetan.

As we enter one of the grey compounds with low stone walls, which seem to run around and between the courtyards like a labyrinth-puzzle, what a joy for our companion seeking information about the craft of weaving, to find two women at work at their looms. In fact we found that nearly every house had a loom or two, for the women of Noesa Pĕnida all weave their own „tapihs" — gay multicolored striped cloths which they wear beneath the dark-blue or black upper kain, so that only a small piece of the striped „tapih" shows near the feet. Black and blue were also the short kains worn by the men. There was none of the suspicious reserve which one encounters in Madoera for instance. Long explanations, interrupted by many interjections from the gathered crowd and by violent disputes between the spokesman and some older female-expert of weaving, poured forth. It took a long time before the technical details of the looms, the enumeration of materials used and the colors were noted down, with the necessary sketches. Yes, leaves of the „taoem" for black and blue, roots of the „soenti" for all shades of red, fruit of the „koenjit" for the yellows. . . . . How beautifully deep are these colors gained by primitive methods, how hard and empty look beside them our aniline dyes!

We were permitted to visit their temple, poera Goenoeng Anjar, situated, like all poeras inland, on a hill. Only the horses had to be left behind. Here, apart from several guardians in crudely executed Balinese style, but with childishly thin flat and unexpressive limbs, we found in the inner court installed on an altar what was termed by my companion „a natural stone of unnatural shape". It was a fairly large porous sea-stone, absolutely untouched by a carvers hand, yet by the whim of elements rendering the shape similar to the head of a horse or of some other long-jawed quadruped. What the people of Djoekoetan saw in it we could not ascertain. But we remembered now that in almost all the other temples we had visited heretofore such „natural stones with unnatural shapes" were installed, either on three corners of the large plain stone altar mentioned before, or on a pile of stones under an old tree, or on a base of a shrine. They would recall the shape of a bird or an animal or evoke in the imagination the forms of some fantastic being.

After Djoekoetan the road became much steeper and we had to entrust ourselves completely to the horses, who displayed an astounding energy when it came to climbing, the wisest discrimination at dangerous descents, but who were exasperatingly disinterested and slow on an even smooth path. The landscape now displayed enormous amphitheaters composed of evenly curving semi-circular terraces of djagoeng fields descending into valleys. And some of the round hills with their terraces running around the slopes looked like formidable spiral sea-shells.

Just before sunset we arrived in Tanglad and there we discovered that the finest place to camp in a native village is the balé bandjar. There are no pigs bumping against your tent at night — the pigs of Noesa are enormous beasts — no lamenting babies carried out at night to forget their tears at the sight of strange visitors hidden behind the klamboe of their funny little houses. And there is the enormous advantage of the spacious balé's covered with fresh mats, where all the „barangs" can be conveniently unpacked and where meals can be held at ease with endless conversations. What a lovely and sociable institution, and

what a blessing is a balé per se in a country where there are no hotels, no rest-houses and not even warongs.

One of our reasons for coming to Tanglad, which is a large village with solid stone houses and steep roofs picturesquely sprawling on the different levels of the hills, was the perspective of seeing the „baris djangkang". We had heard about this peculiarly interesting dance performed by the men of the desa Pĕlilit which lies near the coast south-east of Tanglad.

So in anticipation of the next morning, which promised to be exceptionally strenuous, the way to Pĕlilit being so steep that the use of horses was out of question, we indulged in a „babi goeling" feast, which cost us 750 kèpèngs and the preparations for which called for a multitude of „assistants". It was a grand feast for ourselves and the boys and their assistants, a roasted pig probably seldom enjoying such appreciation. Following this we descended to a lower-situated part of the desa, bandjar Djoelingan, and there, late in the evening, „gandroengs" (special boy-dancers) were showing us their art.

In the dark court of the balé bandjar with only one oil lamp illuminating with reddish light a circle in the middle, two boys in tightly fitting white shirts, bright silk cloth around their hips and with green „hair" made of some fine grass streaming out of their head-dresses similar to the Balinese dance-crowns, danced side by side subtly moving their undulating bodies. Later they were gliding past each other, meeting and separating, and coming together again, all the while manipulating in one hand a flat object substituting a fan. Their formations were not unlike those of Western folk-dances, while their stately fine steps and inclinations of the body would be vaguely reminiscent of the Russian dance of the „boyaryshny", the young court-ladies entertaining their princesses in the gay wooden palaces of ancient Russia.

So very strange are the affinities of gestures! — One could discover the same spirit in the old Chinese dances performed by the inimitable May Lang Fang — yet little direct similarity is there between the dance movements of the great Chinese artist and the gandroengs of bandjar Djoelingan of the desa Tanglad in Noesa Pĕnida.

The road to Pĕlilit certainly exceeded our expectations. When, having started out early the next morning, we finally arrived, after descending what might be called the wall of the hill closing off this little world, my knees and ankles shook like after the first skating party following several seasons' rest. But this and the breath-robbing ascent back again was worth while indeed.

In about one hour's time the djangkang dancers were assembled. Most of them were old men, some of them of that marvellous dignity one finds among the elders of „primitive" tribes. Two or three out of the nine dancers were young. They started dressing, putting on first close fitting long pants with red and black stripes and triangles not unlike those of the American Indians. Over the pants they wrapped a multicolored or white kain not quite reaching the knees and hanging down in long ends in front. Then a large wooden kriss was stuck into the belt. Covering the kriss again, and therefore protruding to the side, a bright piece of silk was put and tied over the breast. On the head they each tied a headkerchief in most individual fashion, but always so that the glistening black hair would be seen. Then they al took up long poles and accompanied by the music, which was rather a rhythmical clatter of differently manipulated small gongs called there dèng-dèng, kĕmpoel and pĕtoek, two small drums (kĕndangs) played on by sticks, and three „tjèntjèngs", which gave strongly syncopated accents, the dancers came on tho the open place in front of the balé, spreading themselves evenly into three rows of three.

They were to show us three different „djangkang" dances: the „gaok" (crow), the „tjĕlatik" (rice-bird) and the „èlo" (a word whose meaning they could not explain but which seems to be the same as the Javanese „ngigĕl" — prancing, as a peacock). And was there a story to these dances?

— Oh, yes, there was a small story.— Allright, so what about the crow?

— The crows were stealing offerings. — And then? — Well that's all. —

— And how about the tjĕlatiks? — The tjĕlatiks, oh, they are making „plĕsir-plĕsir sadja" (just enjoying themselves). The „èlo" remained as mysterious as in the beginning.

During the dance the performers stayed on the places they had occupied in their original formation, keeping their symmetrical rows and lines of three. Only, having completed a certain dance-period, they would sometimes make a quarter-turn and dance facing in the new direction. It seemed to me that I could distinguish in their movements, especialy when they would all crouch down with one arm outstretched, wing-like, and their heads moving obliquely from side to side bird-like, a stylized imitation of a bird's movement.

Yet there entered so much of manly grace combined with a peculiar softness, when they would gradually lower themselves, balancing in one hand the horizontally lying pole. Then again some attitudes would appear for a passing instant which made one think of the flat Pharaos holding their inclined staff in an outstretched arm on the reliefs of ancient Egypt. And when they jumped over their poles in light, springy, tapping steps with their elastic bodies bent forward, American-Indian dances flashed to your mind again. It is futile to make comparisons. But how can one convey otherwise impressions about so elusive a thing as a dance which cannot be fixed by a few words ?

There was a slight variation in the second, ,,tjĕlatik'', dance and the mysterious ,,èlo'' was in essence almost the same. Yet we rejoiced, because all the better the beauty of these movements could be fixed in our memories, and, not least, in the moving picture camera.

Back in Tanglad we visited a mother of twins. The boy had ,,fortunately'' died on the fourth day after his birth while in the Poera Dalĕm. It is namely the custom, when such twins are born, that the parents with the babies stay for a month in the temple of the death-goddess and there they are taken care of in turns by some old women of the desa. It seems to be a purification procedure. And we were also told that in way of a test (but most likely for another forgotten reason connected with ancient beliefs) the parents have to sit down for a moment on the lap of their children! In Bali, if the twins survive, they may not stay together in the parents' house and one of them is sent away as far as possible and is being brought up away from his twin brother or sister. But when they grow up the two may marry. Since the old people, who seemed to know everything that the present generation knows no more, are all dead (,,orang toewa samoea mati'' — is the usual reply to a question to which no explanation can be given), it is difficult to get at the root of this old superstition traces of which are still alive in Java too.

As for the parents of the twins — the mother feels most ashamed and depressed to have given forth such ill-luck bringing omens to the desa. This one, a bewildered poor looking woman with scurvy-eaten skin showed us her remaining little daughter with the expression of a tigress shielding her cubs. Otherwise she was speechless and obviously disturbed by the additional publicity of her unfortunate case. There seem to be many tragedies of a kind entirely unknown to us — among them that of a mother of twins in a society haunted by ancient superstitions . . .

Now, the seventh morning of our voyage, we are crossing Noesa Pĕnida from east to west, riding all the while along the plateaus of its central hills. After about two hours' ride we reach the desa Batoekandik and it is here that we make what we consider the most interesting discovery of our trip in the sphere of temples.

As usual we went to the most important temple of the desa, and in this one named Poera Mĕranting, we found a ,,sanggar'' (a highly elevated stone throne for the sun-god Soerja, found also in every temple of Bali) of most striking form and of a style quite different from anything in Bali and, perhaps, due to the pyramidical form of its stone mass, slightly reminiscent in style of tjaṇḍi Soekoeh on the western slope of the Lawoe in Java.

Instead of the usual architectural base supporting the seat of the sungod, this one was resting on the head and the uplifted hands of a huge stone woman, standing on widely spread legs half hidden in the pyramidical mass of steps and profilated stones as if pouring out of her lap. Her face has a peculiar grin due to the small fangs protruding at each corner of her mouth. And behind her head, fixed to the back-wall of the sanggar and quite invisible from the front, there is a wonderfully carved head of a cow or bull, with similar fangs and also as if grinning.

There were many interesting details on and around this unique figure too numerous to be described here, but the knowledge of which might prove perhaps of some value to special students of Indonesian antiquities. *)

•

Our tin gazoline-can had developed a leak and no water could be carried along in it. So from Batoekandik we had to take along a youngster, who just happened to come along with two big calabashes filled with water brought from a long distance away. The youngster was willing to sell us his water, but for no money would he part with his calabash-vessels and would rather trot along with our coolies till the water was used.

After a while we came to the only piece of jungle left on Noesa. It was so refreshing to enter its humid shade, to see the large plants,

*) Published since by Dr. W. F. Stutterheim in Bijdragen 92 : 206.

big ferns, and the heavy trunks of trees overgrown by creepers after the comparatively bare expanse of the hills. This was the holy forest of Sahab hiding an important temple. The squat heavy figure of the luck-bringing elephant-god Gaṇeça is kept there, which is used for „making rain", the image being dipped into water when supernatural help is sought for the coming of rain.

Perhaps Sahab is the place whereto runs the legendary tunnel connecting Bali with Noesa Pĕnida and which is said to start from a hole in Poera Poesĕr ing Djagat of Pèdjèng? There is by the way a resemblance between the numerous hinduistic figures, about thirty in all, arrayed on the shelves of different balé's in poera Sahab, and the antiquities of Pèdjèng. I don't know anyone who as actually seen the remarkable hole, the entrance to the said tunnel in Pèdjèng. But since its existence and significance is insistently perpetuated in the folklore, why dispute its reality?

Thus Sahab remained in our memory as the place where the close connection with old Bali seemed to have left its deepest traces, the many images representing departed kings or nobles, almost all holding up in each hand a fruit (or perhaps it is a closed flower?), linggas held in the grip of naga's, the beautiful tjatoermoeka whose four heads have still preserved the fine features — all of them being of the same kind as the images that once were worshipped in the temples of the old kingdom of Pèdjèng.

*

With the evening we reached the desa Batoemadĕg and, according to already established custom, invaded the balé bandjar. In no time all the balé's and the space on the ground was occupied by an eager public contemplating the unique spectacle we offered. Our clothing was at this stage of the voyage in deplorable condition. For a minimum of luggage naturally also demands for a minimum of dresses and suits. My tattered riding breeches had to be substituted by wide green pyjama trousers. So if the people of Noesa Pĕnida should henceforth have some quaint notions about the clothing of white women—they saw these peculiar beings for the first time in their life, they asserted, — we are responsible for it.

Having eaten our chicken and rice — rice is a rare luxury in the hills of Noesa and we were wise enough to have brought some along — we had for after-dinner music a short „prèrèd" concert. This prèrèd is a kind of trumpet, blown almost without gasping pauses by some skillfull manipulation of the outgoing and indrawn breath. And its sounds are remarkably well rendered in the phonetics of its name — a prèrèd „praeraeae-ae'ds" in broad, lamenting, cackling, brassy tones. The concert did not last too long.

*

It is our last day on Noesa Pĕnida and we are going down to the south-coast via the desa Salak, where our horses can at last still their thirst, drinking water being so scarce in Batoemadĕg. It is still early in morning hours when we reach the coast. We rush to the edge of the high shore; a vertical wall of yellowish rock, and more than two hundred meters down below — the bright turquoise of the gently agitated sea! For a long time we lie on our bellies looking down into the dazzling turquoise green. In some places the water is quite transparent. Of what tremendous size must be this almost triangular fish with slowly flapping fins, which appears to us the size of a dog? Now we can also discern turtles that look no larger than coconuts. And there is a strange rock in the water with a large opening in the middle and looking just like a gate. We look at the marvellous shades ranging from almost white to deep blue-green and think that the same waters continuing the vast distance southward also carry the swaying icebergs at the South Pole.

The same day we managed to cross the whole island from Salak to Koetampi, a village near Sampalan. And the next morning we boarded a djoekoeng which was again a large fish with upraised tail and resting on the outriggers like on wings. The wind god was benevolent to us that day. Goenoeng Agoeng was beckoning from a distance and in four hours we reached the south-coast of Bali, at Sanoer.

KORTE INHOUD.

In October 1933 bezochten Walter Spies, Jane Belo en schrijfster gedurende 8 dagen Noesa Pĕnida (ten Z. van Bali) voor het instellen van folkloristische en andere onderzoekingen, de resultaten waarvan gedeeltelijk reeds zijn gepubliceerd, gedeeltelijk nog verschijnen zullen. Men vertrok van Koesamba (Z. kust Bali) per djoekoeng en arriveerde na 6 uur op Lĕmbongan, waarna men via een tweede klein eiland (Tjĕningan) Noesa bij Toja Pakĕh bereikte.

De tocht ging langs de N. kust via Sampalan naar Swana, vandaar het gebergte in via Djoekoetan naar Tanglad en Pĕlilit. Van Tanglad vervolgens via Batoekandik en Batoemadĕg naar de Zuidkust en vandaar dwars door het eiland naar Koetampi, waar ingescheept werd voor Bali.

De reisbeschrijving vertelt van de indrukken, gedurende den tocht opgedaan. In het bijzonder worden vermeld: de legenden verbonden aan den naam Noesa Pĕnida, (of Noesa Pandita, dat op zeekaarten tot „Bandieten-eiland" werd; het eiland is inderdaad een verbanningsoord), aan het eiland Tjĕningan (uit een omgeslagen boot ontstaan), aan het voorkomen van witte kakatoes (van Bali wegens wangedrag verbannen — op Bali komen zij niet voor), aan de tunnel, die van Noesa naar Bali (Pèdjèng) zou loopen, aan de grot Karangsari, waar een badplaats van Dĕdari's (Widodari's) zou zijn en waar met Galoengan (Nieuwjaar) een groot feest wordt gehouden. Voorts worden opgemerkt de tjĕmplongan, een uit palmblad vervaardigd poppetje, vóór den doodentempel opgesteld als een kind een maand en zeven dagen is geworden; verschillende soorten van tempelpoorten en hun versiering; „zeetuinen" met fraai gekleurde weekdieren; de afwezigheid van priesters (Pĕdanda's), die, indien benoodigd, van Bali moeten overkomen; het voorkomen van zgn. tamans, d.w.z. een vijver met een godenhuisje op een eilandje daarin, aangelegd bij een tempel; de nachtelijke vangst van octopussen met toortslicht; eigenaardige pantjoerans in sarcophaag-vorm, vanwege het groote watergebrek op het eiland; vlakke steenen altaren onder waringins; bijzettingsbeelden en andere sculpturen, van een stijl als die van Bali; de prijs van een bruid en zwarte magie; de weefkunst; enkele in tempels bewaarde natuursteenen van merkwaardigen vorm; de dans der Gandroengs te Tanglad en die van de Baris djangkang te Pĕlilit met zijn typische vogelbewegingen; gebruiken bij de geboorte van tweelingen (tijdelijke verbanning der ouders uit de desa naar den doodentempel); een eigenaardige Soerja-zetel te Batoekandik in den vorm van een daemonische vrouwefiguur; een prèrèd-concert te Batoemadĕg (prèrèd = een blaasinstrument) en ten slotte een bezoek aan de Zuidkust met zijn hoogen rotswand.



I. A. Goed. Right. Baik.



I. B. Slecht. Wrong. Salah.



II. A. Goed. Right. Baik.



II. B. Slecht. Wrong. Salah.



III. A. Goed. Right. Baik.



III. B. Slecht. Wrong. Salah.



IV. A. Goed. Right. Baik.



IV. B. Slecht. Wrong. Salah.



V. A. Goed. Right. Baik.



V. B. Slecht. Wrong. Salah.



VII. Slecht. Wrong. Salah.



VIII. Slecht. Wrong. Salah.



IX. Slecht. Wrong. Salah.



X. Slecht. Wrong. Salah.



XI. Slecht. Wrong. Salah.



XII. Slecht. Wrong. Salah.



XIII. Slecht. Wrong. Salah.



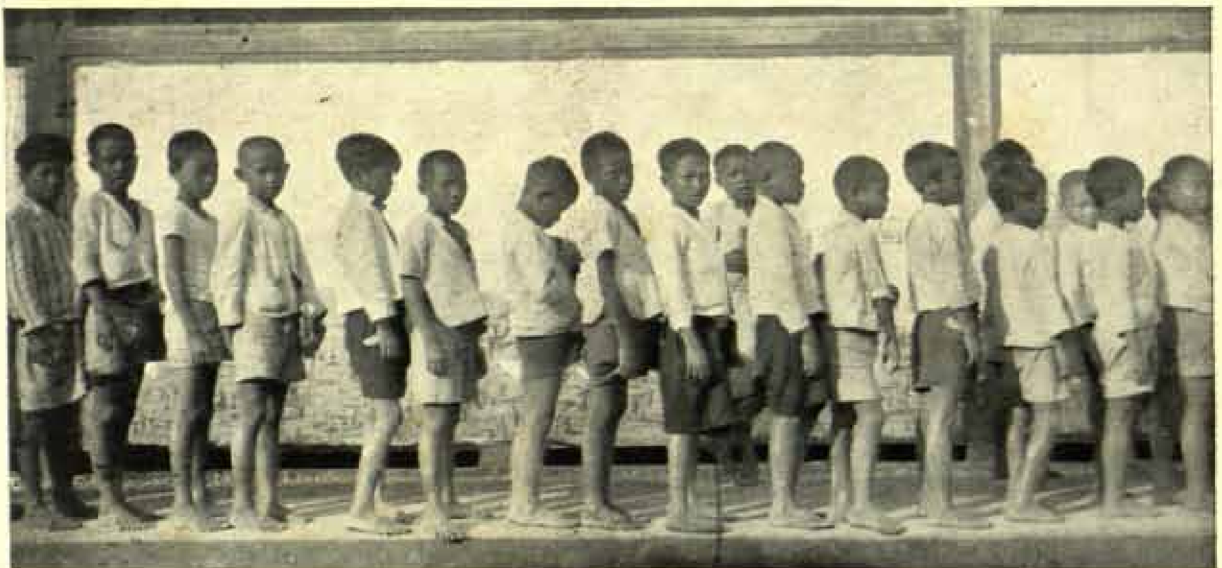
XIV. Slecht. Wrong. Salah.



VI. A. Goed. Right. Baik.



XV. Slecht. Wrong. Salah.



VI. B. Slecht. Wrong. Salah.

DE KEERZIJDE.

(door PHILOKALOS.)

Nog is Bali schoon. Maar blijft men het rustig aanzien, dat bouwsels van banale, wansmakelijke leelijkheid de mooie, harmonieuze Balische architectuur verdringen, dan zal er weldra van het wereldberoemde geheel eigen karakter, van de bijzondere bekoring van dit unieke eiland, niet veel meer over zijn.

We willen hier een aantal ergerlijke gevallen als afschrikwekkende voorbeelden te kijk stellen. Deels met als tegenvoorbeelden goede uitingen der Balische bouwkunst.

GOED.	SLECHT.
I. A. Balische poeri. Een harmonieus geheel in zuiveren stijl.	I. B. Balische poeri, ontsierd door het dakijzer en cement, gebruikt aan het gebouwtje links.
II. A. Poeripoort in goed Balischen stijl.	II. B. Poeripoort naar B.O.W.-ontwerp.
III. A. Elke poerihof in zuiver Balischen stijl is behoorlijk van indeeling, en aangenaam van sfeer.	III. B. Poover van proportie en slecht van indeeling is deze nieuwe poerihof, opgebouwd uit cement en dakijzer.
IV. A. Fijn en poëtisch is het met liefde gebouwde offerhuisje in Balischen stijl.	IV. B. Hard en onbenullig is dit cementen offerhuisje in B.O.W.-stijl.
V. A. De Balische rijstschuur is een sieraad van het landschap.	V. B. Hier ziet men haar vervangen door een blikken doos.
VI. A. Eigen kleeding en omgeving *).	VI. B. Balische kinderen op de désaschool.

Verder hebben we geen foto's van tegenvoorbeelden. De afbeeldingen zelf spreken duidelijk genoeg, ja vloeken tegen het karakter van het Balische land.

SLECHT.

VII. Betonnen gevaarten voor de waterleiding moest men juist langs den grooten verkeersweg zetten! Een ervan werd midden in een tempel geplaatst vlak voor een meesterwerk van Balische beeldhouwkunst!
Later bleken deze betonnen monsters onnoodig!

VIII. Het landschap van Noord-Bali is reeds in hooge mate bedorven door het doode kille grijs van het dakijzer. Ook de tempels worden er ontsierd door blikken daken.

IX. Ordinaire importtegels bederven het mooie geheel van deze sobere baksteenen poort.

SLECHT.

X, XI, XII, XIII. Trieste blijken van wansmaak, gevolg van het streven naar „moderniteit" door in Balische vormen cement te verwerken. En hoe!

XIV. In een belangrijk kunsthistorisch monument als de oude vorstenpoeri van Kesiman, werd een „kantoran" gebouwd, dat behalve leelijk, nog belachelijk is ook, met het „steigerend ros" op den schijntopgevel. Hier zijn de ergste voorbeelden van Hollandsche dorpsmetselaarsarchitectuur geëvenaard.

XV. Scholen mochten niet gebouwd worden als een eenvoudige Balische pendopo of een koele wantilan; het is alsof het volstrekt zoo leelijk mogelijk moest.

---

*) VI. A en VI. B maakten oorspronkelijk deel uit van het artikel over de Balische beeldende kunsten, door den Heer Bonnet, elders in dit nummer. Ze werden door de redactie van Djåwå hierheen overgebracht als beter hier passende.

If measures are not taken soon enough to check the degeneration of Balinese architecture, then the beauty of the island will soon pass away, as is shown by the examples given here.

BOEKBESPREKING.

Dr. W. F. STUTTERHEIM, Indian influences in Old-Balinese art. (Ed. Indian Society, 1935.)

Eenige jaren geleden verscheen van dezen schrijver „Oudheden van Bali" deel I. Het oude rijk van Pedjeng (text 1929, platen 1930). Beide deelen werden door de pas opgerichte Kirtya Liefrinck-Van der Tuuk uitgegeven. De text bevatte een wetenschappelijke bewerking van in de jaren 1925 en volgende verzameld materiaal; het platendeel bevatte een prachtige collectie van ruim honderd reproducties. Thans heeft Dr. Stutterheim deze zelfde materie in het Engelsch bewerkt. Inhoud en conclusies zijn dus — behoudens enkele aanvullingen — een verkorte weergave van het grootere boek, dat bij de Kirtya in het Hollandsch verscheen. Van dezelfde foto's bevat deze Engelsche bewerking er ruim twintig. Bevat alzoo dit Engelsche boek weinig nieuws voor de lezers van het vroeger verschenen Hollandsche werk, toch juichen wij deze uitgaaf toe, omdat zij een veel grooter publiek zal bereiken dan de Hollandsche studie, een publiek, dat zich èn voor Bali èn voor het Hindoeïsme interesseert, doch helaas geen Hollandsch kent. Deze verkorte Engelsche uitgaaf bevat globaal gesproken dezelfde indeeling van de stof. Er vallen echter voornamelijk twee veranderingen of uitbreidingen te constateeren, die een bewijs leveren van een dieper inzicht in den godsdienst op Bali, nl. de twee hoofdstukken, die uitgaan boven het strikt kunsthistorische. Deze hoofdstukken zijn „Bali before Hinduism" en „Religious worship and the cult of Kings". Bezien wij eerst het hoofdstuk „Bali before Hinduism".

Dit hoofdstuk wil het praehindoeïstische Bali voor de desonkundige lezers in enkele groote trekken schilderen. Inderdaad krijgt men na lezing hiervan wel een algemeen beeld.

Doch in de détails had de auteur wel wat nauwkeuriger en juister kunnen zijn.

Zoo bv. is de opmerking „remains and data from pre-Hinduistic times in Bali are very scarce" bepaaldelijk onjuist. In zeer vele dorpen vindt men in adat en godsdienst (als men dit in de Balische werkelijkheid als eenheid optredend, onscheidbaar geheel met twee Westersch-wetenschappelijk o n d e r-scheidende termen wil aanduiden) tal van gebruiken, die òf nog geheel praehindoeïstisch zijn, òf hoewel met v e r w a n t e Hindoeïstische samengesmolten, toch nog het „moederlijk" aandeel in hun totstandkoming, dus het polynesische, even duidelijk verraden als het „vaderlijke" (het Hindoeïstische). Vroegere auteurs gaven aan de dorpen, waarin deze verschijnselen het duidelijkst bleken, dan naam van „Bali aga", een term overgenomen van de Baliërs zelf, doch die — door hen gebezigd — een bijsmaak heeft van minachting, zooals ons „boerekinkels" of „heikneuters".

Bovendien werd een scheidingslijn getrokken tusschen Hindoe-Baliërs en Bali-aga, die veel te scherp was, alsof er van een „entweder-oder" sprake zou zijn. Latere en verdiepte studie heeft aangetoond, dat alle Baliërs (alle dorpen) gehindoeiseerd zijn, echter met gradueele verschillen, en dat er nergens een voor 100%, doch evenmin een voor 0% gehindoeïseerde Baliër bestaat. Dat men in de bergdorpen méér praehindoeïstische gebruiken aantreft en omgekeerd in de vlaktedorpen, met name rondom de poeri's, méér Hindoeisme, is een verschijnsel, zooals zich dat bij de verspreiding en vestiging van alle wereldgodsdiensten voordeed en voordoet.

Waar de auteur een reconstructie ontwerpt „voornamelijk naar analogie met verwante volkeren, die nimmer het Hindoeïsme hebben gekend", blijft deze heele beschrijving vaag, men weet in détails niet, of hij bedoelt „zoo was het op Bali", of wel „zoo had het op Bali kunnen zijn".

Met adstructie van enkele concrete praehindoeïstische verschijnselen op Bali zelf, zooals die in de litteratuur over dit eiland reeds in grooten getale zijn vastgelegd, had deze vaagheid ondervangen kunnen worden.

Overigens blijft deze schets als geheel haar oriënteerende waarde houden.

Het andere hoofdstuk, dat „nieuw" is, behandelt de godsdienstige vereering en den Koningscultus. Wij achten deze uiteenzetting een groote aanwinst.

De indeeling in tijdvakken heeft de schrijver in hoofdzaken gehandhaafd. Op stijlhistorische gronden komt hij tot de volgende verdeeling:

Van de 8e tot de 10e eeuw een Hindoe-Balische periode, daarna een Oud-Balisch tijdvak (10e — 13e eeuw), gevolgd door een Middel-Balische periode (13e, 14e eeuw), die den overgang vormt tot de modern-Balische kunst.

Moge deze verdeeling de archeologische materie naar bepaalde kenmerken meer overzichtelijk ordenen, voor de c u l t u u r- en

godsdienst-geschiedenis zou een andere indeeling meer gewenscht zijn.

Zulk een verdeeling zou er ongeveer als volgt kunnen uitzien: Van x tot einde negende eeuw de eerste Hindoeïseering van Bali, uit de tweede helft dezer periode stammen de kleizegels en de steeninscripties, gesteld in het Sanskrit.

Van het einde der negende tot het einde der tiende eeuw de oud-Balische periode. In dit tijdvak vallen de oorkonden in het Oudbalisch gesteld. [1])

Van ± 994 — ± 1025 de eerste [2]) (ons bekende) oudjavaansche periode [3]); het huwelijk van Udayana met een Javaansche prinses; hun verdere regeering, de regeering van Erlangga over Bali.

Van ± 1025 — 1284 de tweede Balische periode [3]). Regeering van „het jongste kind" (anak wungsu) van Udayana en Guṇapriya dharmapatnī, daarna verschillende vorsten, sommigen gelijktijdig. Jayapangus (talrijke oorkonden, alle gedateerd in 1181, één oorkonde van hem aangetroffen uit 1177) [4]).

Daarna verschillende andere vorsten.

Van 1284 — 1304 een korte tweede Javaansche periode beginnend met de expeditie op bevel van Kitanāgara.

Van 1304 — ± 1337 opnieuw een Balische periode, door Stutterheim, met de volgende (Majapait-periode) thans samengevat als Middel-balisch. Dan komt de verovering onder Rājasanāgara's (Ayam Wuruk's) regeering door Gajah Mada (1343). Hierop volgt een sterke invasie van Javaansche edelen. Er is geen Javaansche overheersching, doch een zeer sterke Javaansche cultuur-instrooming (15e en 16e eeuw), die op Bali een stempel drukt, dat nu nog merkbaar is. Vooral de letteren staan onder Javaanschen invloed. Langzamerhand herstelt zich echter het Balische element. De Javaansche emigranten huwen met Balische vrouwen. Als meer centrale rijken vormen zich Gèlgèl, later Klungkung. Toch blijven de z.g. groot-punggawa's tamelijk onafhankelijke vazallen van Klungkung en voeren zelfs herhaaldelijk oorlogjes tegen hun vorst. In Noordbali vormt zich de dynastie van Pañji Çakti. Weer later neemt vooral de invloed van Karang Asĕm toe. Leden uit dit vorstengeslacht regeeren over Lombok — ook over Boelèlèng (Noordbali).

Eén punt verdient bij deze schets de volle aandacht, nl. dat er na Erlangga's aftreden als vorst wèl een staatkundige scheiding is tusschen Bali en Java en, zooals wij reeds zagen, Bali weer zijn eigen vorsten heeft (Anak wungsu, enz.), doch dat de taal der oorkonden oudjavaansch blijft [5]) en niet een nieuwer oudbalisch (of wil men een ouder nieuwbalisch).

De hiergegeven indeeling wil dus niet een verbetering zijn van Stutterheim's indeeling, want deze gaat van de stijlhistorie uit. Zij wil echter daarnaast een overzicht geven van de wisseling der cultuurstadia op Bali, samenhangend met de dynastieke geschiedenis en zich onder meer afspiegelend in taalkundige litteraire verschijnselen. Door vergelijking van beide: de kunstgeschiedenis en de dynastieke geschiedenis (tevens die van cultureele en religieuse stroomingen) kan men zich een vollediger beeld vormen van den ontwikkelingsgang van het oude Bali.

Naast den beknopten doch helderen text geven de prachtig uitgevoerde illustraties al mede door de bijgevoegde toelichtingen een zeer goed beeld van de oudbalische kunst. Wij hopen van harte, dat het thans gestelde doel — een veel grooter publiek van belangstellenden te bereiken — en dezen een overzicht te geven van de oudbalische kunst, doch tevens van de zich in die kunst uitende Balische religieuse wereldbeschouwing ten volle bereikt mag worden,

Singaradja, Januari 1936.

R. Goris.

---

[1]) Zie mijn bijdrage hierover, in deze zelfde aflevering van „Djâwâ" gepubliceerd.

[2]) Dat er in de oudste Hindoe-Balische periode invloeden van het oude Midden-Javaansche rijk Matarām (dynastie der Çailendra's) op Bali gewerkt hebben, blijft mogelijk.

[3]) Deze beide perioden komen dus overeen met Stutterheim's „Oud-Balische" periode.

[4]) Zie O. V. 1929, p. 73-74.

[5]) Behoudens enkele uitzonderingen. Zie hierover mijn reeds genoemd artikel in deze zelfde aflevering van „Djâwâ".

CONCERNING DR. W. F. STUTTERHEIM'S „INDIAN INFLUENCES IN OLD-BALINESE ART".

(Synopsis from the Editor.)

Even if Dr. Stutterheim's English book on Old-balinese art contains very little new in comparison with his book „Oudheden van Bali" of six years ago, still its reviewer, Dr. Goris, applauds its appearance in English, as placing it within reach of a far larger public who are interested in Bali and in Hinduism, but unfortunaty unable to read Dutch.

The chapter „Religious worship and the cult of kings" is new, and must certainly be considered again owing to the theories set forth therein.

Also the other enlargement „Bali before Hinduism", which endeavors to give to the un-scientific reader a general impression of pre-Hinduistic Bali is serviceable. Still the reviewer has here some remarks to pass. For instance he considers the remark „remains and data from pre-Hinduistic times in Bali are very scarce" absolutely in-correct. In the adat (customs and habits) and in the religious ceremonies of very many villages there are still to be found numerous components totally pre-Hinduistic.

An amalgamation, however, has taken place with Hinduistic elements; but the „maternal" part, the Polynesian, betrays itself just as plainly as the „paternal" part, the Hinduistic. Previous authors have given the name „Bali aga" to such villages (comp. Hunger! Ed. Dj.). But, in the opinion of Dr. Goris, it is better to avoid this appelation. For even if it is taken over from the Balinese themselves, still it has for them a contemptious significance, something like our expressions clod-hopper or country yokel.

Furthermore no distinct line may be drawn between Hindu-Balinese and Bali aga. All Balinese villages have come under Hindu influence, but in varying degrees. Not a single one the full 100%, but also none have escaped. The low-lands, especially around the old courts, are more Hindunized, whereas the mountain villages have retained more pre-Hinduistic customs.

The reconstruction by the author of old conditions on Bali remains vague. Does he mean „it was like this on Bali" or rather „it may have been like this"?

Dr. Stutterheim arrives at the following periods based on art historic reasons:

Hindu-Balinese period „from the eighth to the tenth century" (8 th. — 10th. cent.).

Old-Balinese period „tenth to thirtheenth century" (10th. — 13th. century).

Middle-Javanese period „during the thirteenth and fourteenth century".

((In order to make the meaning of Dr. Stutterheim more clear his general historical classification, as given in his „Oudheden van Bali" is inserted here:

1st. Javanese period before 896 (the years here, as well as above being A.D.)

Old-Balinese period from about 896 — 1284.

2nd. Javanese period about 1284 — 1304.

Middle-Balinese period about 1304 — 1343.

3rd. Javanese period about 1343 . . .

To which may be added from „Indian influences in Old-Balinese art" the characteristic of this 3rd. Javanese period: „during the last Hinduistic kingdom of Java, Majapahit, Bali was at last decisively subjected by Majapahit's most illustrious king, Rajasanagara . . . A.D. 1343, a large fleet . . . put an end to the Balinese royal house and erased all traces of its power. A dynasty of Javanese blood was installed in its stead, and in place of the old centre of power, Padjeng, a new seat of Javanese rulers (vasals of Majapahit) arose at Gelgel. Later it was transferred to Klungkung . . . — after the Javanese kingdom of Majapahit crumbled and perished, about one century later, the Javanese vasals, gradually Balinezed, contained to retain their supremacy in Bali".))

For cultural and religious history Dr. Goris propounds:

1st. Hindunizing period on Bali, till the end of the ninth century.

Old-Balinese period, end of the ninth till the end of the tenth century.

1st. historically known old-Javanese period about 994 — 1025.

2nd. Balinese period, about 1025 — about 1284.

2nd. Javanese period (the Kartanagara expedition) 1284 — 1304.

(3rd.) Balinese period from 1304 — about 1337.

„Majapahit period", Bali conquered in 1343. „Hereupon follows a large invasion of Javanese nobility. There is no Javanese supremacy, but a very strong Javanese cultural influx (15th. and 16th. century) . . . gradually, however, the old Balinese element is reinstated. As more central states Gelgel arises, later on Klungkung".

PITA-MAHA.

In het begin van dit jaar ontvingen we van het Bestuur der hierboven genoemde vereeniging een schrijven, bevattende het bericht van hare oprichting, een enkele opmerking betreffende hare doelstelling, en voorts een vertaling van haar statuten en reglementen. Deze mogen hieronder volgen.

Voor de doelstelling verwees het schrijven naar de oude Balische vereenigingen der beoefenaren van een bepaald vak, die men wel met de Westersche gilden heeft vergeleken. Echter doet Pita-Maha ook in veel opzichten denken aan de door het Fransche Protectoraat in het Koninkrijk Cambodja via zijn „Direction des Arts Cambodgiens" geschapen „Corporations Cambodgiennes" van inheemsche kunstambachtslieden, en de daarmede verbonden verkooporganisatie. (Vgl. Dj. XV, blz. 258 vv.) Hier en ginds zit blijkbaar het streven voor om door een zorgvuldige keuring van de werkstukken der leden waarborgen te scheppen ten behoeve van de, veelal Westersche en meestal niet-deskundige koopers, — waarborgen die uiteraard bij het ontbreken van zulk een keuring wegvallen. Voorts is die keuring ongetwijfeld een effectief middel om op het gehalte van het heele inheemsche kunstambacht invloed te oefenen.

Daarnaast is het doel klaarblijkelijk, den weg van voortbrenger tot klant zoo kort, en bijgevolg de door den laatste betaalde prijs zoo laag en de door den eerste genoten belooning zoo hoog als mogelijk te doen zijn.

De vereeniging heeft niet alleen den verkoop op Bali, met name te Dèn Pasar aan de bezoekers van het Bali-Museum, ter hand genomen, doch ook dien doormiddel van exposities elders.

Het Museum van het Java-Instituut, Sânâ-Boedâjâ, had onlangs, in de Sekatèndagen, het genoegen aan de eerste daarvan gastvrijheid te verleenen. De bezoekers kunnen getuigen, dat ze een artistiek succes was. En ook in financieel opzicht mocht ,,Pita-Maha" bij deze gelegenheid een werkelijk welslagen boeken.

Het Bestuur van ,,Pita-Maha" bestaat uit de Heeren: Ida Bagoes Poetoe Mas, houtsnijder, als voorzitter, Tjokorda Gdé Rai, Poenggawa van Pliatan, als secretaris-penningmeester, en voorts uit eene commissie van toezicht, te weten de Heeren: Tjokorda Gdé Raké Soekawati, lid van den Volksraad, (bij ontstentenis te vervangen door zijn broeder Tjokorda Gdé Agoeng), I Goesti Njoman Lèmpad, beeldhouwer-schilder, W. Spies, schilder en R. Bonnet, schilder.

De naam ,,Pita-Maha" beteekent letterlijk: Grootvader. Maar wie zal, bij de rijkdom aan goddelijke krachten en gedaanten, waar Bali zich op beroemt, zeggen dat er onder dien naam in dit geval niet een kunstbeschermende, hoogere macht moet worden verstaan?

Statuten.

1. De vereeniging is gevestigd te Oeboed. Zij wordt opgericht voor den tijd van negen en twintig jaar, aanvangend 29 Januari 1936.
2. De vereeniging heeft ten doel de bevordering van de Balische kunst en voor zoover hiermee vereenigbaar de behartiging van de materiëele belangen harer leden.
3. Zij tracht dit doel te bereiken door keuring der werkstukken en door behulpzaam te zijn bij het verkrijgen van uitstekend materiaal. Voorts door expositie en verkoop der goedgekeurde stukken.
4. Lid van de vereeniging kunnen worden Balische beeldende kunstenaars.

Huishoudelijk reglement.

1. Het vereenigingsjaar vangt aan met Njepi en eindigt op Njepi.
2. Elk lid ontvangt een schriftelijk bewijs van zijn lidmaatschap tegen betaling van vijftig cent contributie.
3. Het lidmaatschap gaat verloren bij
   a. overlijden,
   b. uittreden,
   c. niet nakomen van verplichtingen,
   d. royeering door het bestuur.
4. Het bestuur is bevoegd een lid te royeeren, wanneer het lid of een zijner huisgenooten de belangen der vereeniging op ernstige wijze schaadt.
   Het betrokken lid wordt, voordat tot royement wordt overgegaan, in de gelegenheid gesteld zich tegen den voorgenomen maatregel te verweren.
5. Het lidmaatschap geeft recht op het bijwonen der algemeene vergaderingen.
   Alle leden hebben stemrecht.
   Alle leden mogen hun werken ter keuring aan de commissie van toezicht voorleggen.
6. De leden mogen slechts door hen zelf vervaardigde werken ter keuring inleveren; wie het werk van een ander inlevert wordt beboet voor 500 kèpèng.
7. De leden kunnen klachten de vereeniging betreffende indienen bij de commissie van toezicht.
8. De leden hebben het recht de kasboeken te controleeren.
9. Het bestuur bestaat uit
   een voorzitter,
   een secretaris-penningmeester,
   de klians der verschillende vereenigingsafdeelingen,
   en de commissie van toezicht.
10. Ieder jaar treedt in de jaarvergadering, waarin de bestuursverkiezing plaats heeft, het bestuur af behoudens de commissie van toezicht.
11. De afgetreden bestuursleden zijn terstond herkiesbaar.
12. Het bestuur blijft in functie, zoolang het niet door een ander vervangen is.
13. De voorzitter heeft de leiding van alle vergaderingen en draagt zorg, dat de besluiten van bestuurs- en ledenvergaderingen worden uitgevoerd, als de voorzitter en de commissie van toezicht dit noodig achten.

14. De klians der verschillende vereenigingsafdeelingen zijn verplicht de besluiten van het bestuur en het vereenigingsnieuws aan de leden van hun afdeeling ter kennis te brengen.

15. De commissie van toezicht bestaat uit vier leden. Zij is verplicht de ingekomen werkstukken te keuren, minstens eenmaal per week en de leden op eventueele fouten van hun werk te wijzen.

Zij is er mee belast te trachten een zoo groot en gunstig mogelijk afzetgebied te zoeken voor het goedgekeurde werk der leden. De commissie heeft het recht de goedgekeurde werken te zenden naar tentoonstellingen, toko's enz. zooals haar dit het beste lijkt. De administrateur staat steeds tot haar beschikking.

16. Na ontvangst van het geld van een verkocht stuk wordt dit onmiddellijk aan den maker uitbetaald, De ontvanger is verplicht 10% van het bedrag aan de vereenigingskas af te staan. Van deze inkomsten betaalt de vereeniging de onkosten voor het verzenden der werken, salaris van den administrateur enz.

Indien er geld in kas is, zal de commissie van toezicht materiaal inkoopen zooals hout, papier enz. hetwelk voor de kostende prijs aan de leden verkocht zal worden.

Stijgen de inkomsten der vereeniging dan zal slechts 5% van het bedrag der verkochte werken voor de vereeniging worden afgehouden.

17. Zij, die de vereeniging wenschen te steunen, kunnen tegen betaling van ten minste twee gulden vijftig cent per jaar donateur worden.

PITA-MAHA.

Pita-Maha is a society, a guild of Balinese plastic arts. The first aim of the society is to stimulate art, and the second to be interested in the material welfare of the members. Their works are submitted to a strict examination by connoisseurs and are obtainable in the Bali-Museum at Dèn-Pasar. Such an examination at same the time serves the interests of the buyer. For the trouble she charges only a small percentage to cover the expenses.

CORRIGENDA ET ADDENDA

Op blz. 235, Jaargang XV, (December 1935), leze men den naam van den schenker van een Zuid-Balisch masker aan het Museum Sânâ Boedâjâ alsvolgt:

Déwa Agoeng Tjokorda Oka Geg, Bestuurder van Kloengkoeng.

BEELDENDE KUNST IN GIANJAR.

(Zie blz. 6ovv. van dit nummer.)

In het Engelsch overzichtje aan het eind, (lijst van kunstenaars), staat op blz. 72b. enkele keeren bij de plaats waar men werk van bepaalde kunstenaars kan observeeren: Kerta at Badoeng. Men leze hiervoor: Court of Kerta's etc..

Van den belangrijken schilder Soberat te Padangtegal (genummerd 14), die onlangs op de tentoonstelling van Pita-Maha in Sânâ-Boedâjâ maar zwak was vertegenwoordigd, vindt men drie goede werken gereproduceerd bij een artikeltje in „Act. Wer. N." van 11-4-1936. Ten eerste een Barong- en kris-dans. Ten tweede: De jeugdige Dasarata, op jacht, doodt een kluizenaarszoon. Ten derde (waarschijnlijk): Wishnoe, als vrouw verkleed, biedt het Amerta aan Batara Goeroe aan. (Vriendelijke mededeeling van den bezitter dezer kunstwerken, den Heer Ir. Th. Resink te Jogja).

Nieuwe namen van kunstenaars uit den catalogus van de reeds genoemde tentoonstelling.

(33.) I Déwa Gedé Ngoera, beeldhouwer, Mas.

(34.) I Gerendeng, beeldhouwer, Mas.

(35.) I Njoman Sedeng, beeldhouwer, Mas.

(36.) Ida Bagoes Bawa, beeldhouwer, Mas.

(37.) I Regeg, beeldhouwer (traditioneel), Badoeng.

(38.) I Poendoet, beeldhouwer, Tebesaja.

(39.) I Geroedoeg, beeldhouwer, Tebesaja.

(40.) I Déwa Gedé Poelosari, beeldhouwer (traditioneel), Bangli.

(41.) Anak Agoeng Ketoet Sangging, klapperdopsnijder, Bangli.

(42.) I Tanggap, klapperdopsnijder, Bangli.

(43.) I Djata, teekenaar, Batoean.

(44.) Ida Bagoes Madé Djatasoera, teekenaar, Batoean.

(45.) Ida Bagoes Njoman Kandel, teekenaar, Batoean.

(46.) Ida Bagoes Tantera, teekenaar, Batoean.

(47.) I Goesti Madé Delebok, teekenaar, Badoeng.

(48.) I Poengkoer, teekenaar (traditioneel), Badoeng.

(49.) I Nang Seken, schilder (traditioneel), Kemasan.

(50) Ida Bagoes Gèlgèl, teekenaar, Kemasan.

(51.) Ida Bagoes Njoman Boen, beeldhouwer, Batoean.

HERNIEUWDE PRIJSVRAAG

Het Hoofdbestuur van het Java-Instituut deelt mede, dat Zijne Hoogheid P. A. A. Mangkoenagoro VII te Soerakarta het Java-Instituut heeft gemachtigd tot het opnieuw uitschrijven van een prijsvraag voor een Nederlandsche vertaling van de

SERAT WÉḌATAMA.

De tekst waarnaar vertaald moet worden, is voor deelnemers op aanvraag verkrijgbaar bij het Secretariaat van het Java-Instituut, Aloon-aloon lor, te Jogjakarta.

De Jury wordt andermaal gevormd door de heeren:

Prof. Dr. G. W. J. Drewes, Hoogleeraar aan de Rechtshoogeschool, Batavia-C., Kebonsirih 40, Voorzitter;

R. M. A. A. Koesoemo Oetoyo, Lid van den Volksraad; en

R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, Conservator der Handschriften van het Kon. Bataviaasch Genootschap.

De wijze van vertaling, proza dan wel poëzie, staat ter keuze van de inzenders.

De eerste prijs bedraagt f. **250.—**; de tweede **f. 100.—**.

De Jury is gerechtigd, één of ook beide prijzen niet toe te kennen.

Inzendingen moeten vóór 1 Augustus 1938 in het bezit zijn van den voorzitter der Jury. Het werk moet aan één zijde van het papier in duidelijk handschrift, of liever nog in machineschrift zijn geschreven; onder een motto of schuilnaam worden ingediend; en voorzien zijn van een gesloten enveloppe, die het motto of den schuilnaam en tevens naam en adres van den inzender bevat. Deze enveloppen worden eerst geopend als de toekenning van een prijs het noodig maakt.

Alle inzendingen blijven het eigendom van het Java-Instituut.

Het Java-Instituut heeft het recht van publicatie in het tijdschrift Djâwâ op de daarvoor geldende voorwaarden.

DE CULTUURHISTORISCHE BETEEKENIS VAN DE JAVAANSCHE DANSKUNST

door

CLAIRE HOLT.

Lezing gehouden in het Museum van het Java-Instituut te Jogjakarta op 21 Februari 1936.

Het is gelukkig reeds overbodig om de waarde van de Javaansche danskunst als kunstuiting met veel woorden te constateeren. Sinds Javaansche studenten in Holland en in andere landen door hun voorstellingen de aandacht van Europa op die kunst hebben gevestigd, sinds de enthousiaste pen van Lelyveldt in twee talen over de schoonheid van den Javaanschen dans schreef, en vooral sinds de gasten der Javaansche vorstenhoven de roem en faam der volmaakte dansvoorstellingen aan die hoven over heel de wereld verbreidden — behoeft niemand op dit punt meer wakker geschud te worden.

Het zou echter te betreuren zijn indien deze belangstelling tot bewondering beperkt bleef. Gelukkig is dat niet het geval, zooals aangetoond wordt door het aanzienlijke materiaal, door geleerden en belangstellenden verzameld, wier namen reeds te talrijk zijn om hier te kunnen worden opgesomd. Hun werk heeft direct of indirect licht op de ontwikkeling van dans en tooneel van Java geworpen en vele van zijn vormen vastgelegd.

Toch is een beschrijving van de dansvormen en de vastlegging van hun inhoud en huidig doel en van hun vermoedelijke beteekenis in het verleden nog niet voldoende.

Nog nimmer heeft er eigenlijk een systematisch onderzoek plaats gehad vanuit wat ik zou willen noemen *choreologisch* standpunt — het eenige standpunt dat aan het verzamelde materiaal zijn volle waarde kan geven.

Onder *choreologie* versta ik de *vergelijkende studie der dansbewegingen van verschillende volkeren of bevolkingsgroepen*, voornamelijk met het doel om iets meer te weten te komen van oorsprong en ontwikkeling van die dansbewegingen, en van den dans zelf. [1])

Waarom, zoo vraag ik mij af, zouden er niet even goede redenen bestaan voor een Javaansche choreologie als er bestaan voor een Javaansche musicologie ? Muziek en dans zijn onafscheidelijke en belangrijke onderdeelen van de Javaansche cultuur en vragen beide evenveel aandacht van hen, die zich voor die cultuur interesseeren.

Deze Javaansche choreologie zou dan ook zonder twijfel in staat zijn om de cultuurhistorische beteekenis van de Javaansche danskunst in het volle licht te plaatsen. Maar — en dit is voorloopig een belemmerende factor — zij bestaat nog nauwelijks.

Het doel van mijn causerie is dan ook in de eerste plaats met U na te gaan of het eigenlijk niet gewenscht is dat men die studie ter hand neemt. En dat kan ik niet beter doen dan door de perspectieven te schetsen, welke de Javaansche choreologie kan openen.

Om die perspectieven te kunnen schetsen zullen wij echter eerst een overzicht moeten verkrijgen over het materiaal, dat ons ter beschikking staat

[1]) De gebruikelijke term choreographie verhoudt zich dus tot choreologie als ethnographie tot ethnologie.

en de methoden, welke wij zullen moeten toepassen.

Dat materiaal is omvangrijk en toch weer niet omvangrijk genoeg. Wij weten dat bepaalde dansvormen nog niet zoo lang geleden verdwenen, en een vergelijking van den rijken schat van dergelijke vormen op Bali met de weinig talrijke Javaansche doet vermoeden dat er althans op Java heel wat verdwenen is. Mogen echter al vele vormen verdwenen zijn, de bewegingen — waar het tenslotte op aan komt — bieden nog steeds een rijk veld voor studie. En zij maken juist het belangrijkste onderwerp uit van het choreologisch onderzoek: zij zijn voor de choreologie wat de klanken, hun compositie en rhythmen zijn voor de musicologie. Naast de bewegingen komen inhoud en doel der dansen op het tweede plan.

De gebaren en bewegingen van den Javaanschen dans nu zijn ongetwijfeld een product van alle opeenvolgende perioden der Javaansche cultuur, evenals hun inhoud en doel dat zijn. De bekende groote eerbied voor de traditie, welke op Java gevonden wordt, pleit voor een langduriger standhouden van oude vormen dan elders.

Zoo moeten achtereenvolgens de oudste vormen van Indonesische dansbewegingen, geimporteerde elementen van Voor-Indië, locale invloeden, vooral van het schimmenspel, in den Javaanschen dans zijn opgegaan, tot ten slotte het geheel door het natuurlijk temperament en de geestelijke gesteldheid van de bevolking tot een eigen kunstuiting gestempeld werd.

Om die evolutie der bewegingen na te gaan wenden wij ons natuurlijk allereerst tot de documenten van het verleden. Deze documenten zijn niet al te talrijk en bestaan voornamelijk uit dansvoorstellingen op de reliefs der Oudjavaansche monumenten en verder uit eenige gegevens in de oudere en jongere literatuur, zooals oorkonden, dichtwerken, enz.

De eerste zijn in het bijzonder voor de studie der bewegingen van belang — de literaire bronnen lichten ons meer in omtrent namen en vormen van dansspelen en de gelegenheden, waarop zij worden gehouden.

Vangen wij dus met de reliefs aan.

*

Welke resultaten mag men van de studie der reliefs verwachten? Wat kunnen zij bijdragen tot onze kennis van den dans, zooals die in het verleden werd uitgeoefend, en welke vragen en problemen van algemeen cultuurhistorische beteekenis kunnen er door worden gestimuleerd?

Laat ons als voorbeeld eenige reliefs van den Bârâboeḍoer nemen, welke ik U straks in lichtbeelden hoop te laten zien, en kiezen wij daartoe vijf verschillende danssoorten, welke daarop zijn afgebeeld.

De eerste is die der in solo-dans optredende hofdanseressen, welke verreweg de meerderheid van de voorstellingen vormen. *(Figuur 7 en 8)*. Vele van hen hebben een danssjerp om den nek, welks afhangende uiteinden door de handen worden bewogen *(Figuur 8)*. Dit laatste is, zooals U allen weet, nog heden het geval.

Ook vertoonen de handen herhaaldelijk houdingen, welke nog tegenwoordig voorkomen, in het bijzonder die, welke men in Jogjakarta njĕmpoerit noemt. *(Figuur 7)*. Voorts laten alle danseressen naar buiten gekeerde knieën en voeten zien, wat nog steeds hèt grondprincipe is van de Javaansche danstechniek. Geen van hen buigt zich voor- of achterover, gerekend van het middel; wel hebben zij zijdelingsche bewegingen in de torso. Ook dit is nog immer karakteristiek voor den Javaanschen dans, hoewel thans de zijdelingsche bewegingen van heupen en borstpartij sterk getemperd zijn.



Figuur 1. Relief van Bârâboeḍoer met danseressen. Vergelijk de Balische lègong-danseressen.



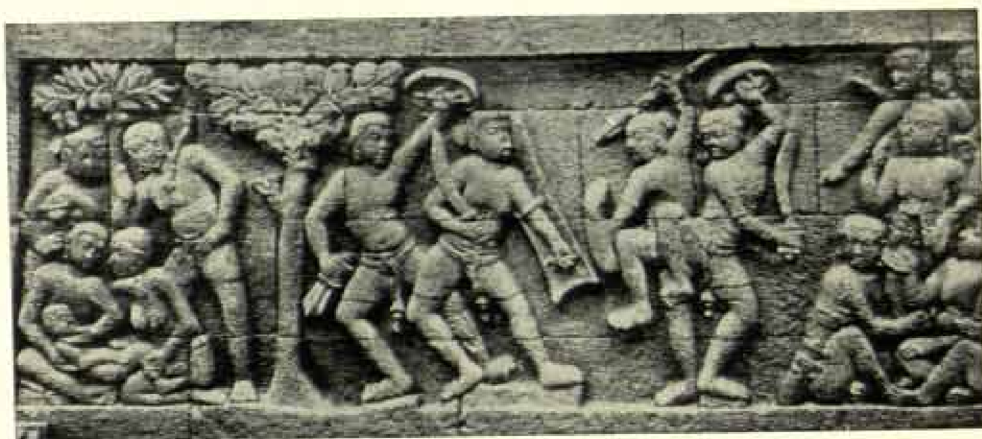
Figuur 2. Relief van Bârâboeḍoer met danseressen. Scène van de verleiding van den Buddha door de dochters van Mâra.



Figuur 3. Relief van Bârâboeḍoer met danseressen. Vergelijk de West-javaansche dogèr-danseressen.



Figuur 4. Lansdans van Radèn Pandji Andâgâ tegen een krijger van den vorst van Patani. Uit de Nadpâdâkrâmâ (Mangkoenagaran 1929).



Figuur 5. Relief van Bârâboedoer met krijgsdans. Vergelijk de beenhouding van den lansvechter met die van Andâgâ op fig. 4.



Figuur 6. Hofdanseres uit de Mangkoenagaran (Mandrarini). Solo-dans.



Figuur 7. Relief van Bârâboeḍoer met hofdanseres in solo-dans. Vergelijk fig. 6.



Figuur 8. Relief van Båråboeḍoer met solo-danseres van het bewogen type. Naar teekening van Wilsen.



Figuur 9. Relief van Båråboeḍoer met tandak-partij; thans grootendeels verdwenen. Naar teekening van Wilsen.



Figuur 10. Relief van Båråboeḍoer met dansende trommelslagers en muzikanten in een vorstelijken stoet bij de vereerende omwandeling van een stûpa. Naar teekening van Wilsen.

Vele van hen vertoonen echter wijd uiteenstaande en gebogen knieën of hoog geheven beenen en ellebogen, wat thans voornamelijk slechts bij de mannendansen van de krachtige soort gevonden wordt. De bewegingen van de Bârâboeḍoer-hofdanseressen maken daarenboven in vele gevallen den indruk van tamelijk bewogen en levendig te zijn, terwijl hun rhythmen snel schijnen. [1]) Dit nu kan allerminst van de hofdanseressen van onzen tijd gezegd worden en hier hebben wij dan ook een essentieel verschil met den huidigen dans der vrouwen in overeenstemming met hetgeen wij boven konden constateeren met betrekking tot de hooggeheven beenen en ellebogen.

Een andere soort wordt gevormd door hofdanseressen in paren, overbekend uit het tafereel van de dansende dochters van Māra in de verleidingsscène van den Buddha. *(Figuur 2)*. Beider bewegingen zijn steeds absoluut identiek. Hun rhythmen zijn klaarblijkelijk eveneens dezelfde en schijnen snel te zijn. [2]) In één geval houden zij hun handen op een wijze, die herinnert aan de lègongs van Bali — één hand hoog voor de borst en de andere terzijde gestrekt. *(Figuur 1)*. Die lègongs dansen overigens ook steeds in paren en hebben gedurende bepaalde gedeelten van hun dans eveneens volkomen identieke bewegingen. Aan den anderen kant worden wij door een ander paar *(Figuur 3)* levendig herinnerd aan de bewegingen der dogèr-danseressen van West Java, die thans in korte opgeschorte kains en met kousen aan in dezelfde rhythmen dansen, met heupen die sterk worden uitgebogen naar den kant van het been dat zijwaarts wordt gestrekt.

Dan zien wij echter iets geheel anders. Geen hofdans, maar een danspartij ergens buiten, zooals door een boom wordt aangegeven. *(Figuur 9)*. Voor ons staan vier paren, om de beurt een man en een vrouw. Zij dansen op de begeleiding onder meer van een instrument, dat door Kunst voor een mengsel van de tjaloeng en de gambang gehouden is; de tjaloeng wordt nog slechts voornamelijk op West-Java gevonden.

Wat echter bovenal opvalt is dat wij hier geen spoor vinden van de breede en soms hevig sensueele bewegingen, die de hofdansen zoozeer kenmerken.

Al de vrouwen maken een statischen indruk en schijnen nauwelijks hun lichaam te bewegen, terwijl de armhoudingen op gematigde bewegingen duiden. Hun beenen sluiten nauw aaneen, in tegenstelling tot de wijd uiteengebogen knieën der hofdanseressen, en hun voeten staan plat op den grond.

De mannen vertoonen houdingen, welke de eenvoudige tandak-bewegingen van den landman in de gedachten roepen; sommige rustiger, andere in meer opgewekte stemming; de houdingen der meisjes ademen echter alle ingetogenheid en verraden een melodieuze, langzame beweging.

Voorts werpen wij een vluchtigen blik op een scène met een gevechtsdans. *(Figuur 5)*. Vier mannen met zwaarden, speer en schilden dansen met hoog geheven beenen en armen, sterk herinnerend aan de „gagah"-vormen van onze dagen. Het tafereel toont vier dansers, twee aan twee tegenover elkaar in een spiegelgevecht staande, een formatie, die men nog heden in dansgevechten vindt. Ook deze scène is buiten het hof, in het veld te denken.

---

[1]) In sommige gevallen doen zij zelfs sterk denken aan de tantrische godinnen van het Buddhisme, die, zooals men weet, vaak in dansende houding worden afgebeeld o.a. Kurukullā, die in den Archipel bekend moet geweest zijn.

[2]) De rhythmen schijnen aangegeven te zijn door gebaarde of gesnorde dansmeesters, die wij geregeld op de reliefs zien afgebeeld bij dergelijke scènes en wier functie nog over schijnt te zijn in die der huidige tjanṭang baloeng te Soerakarta (zie DR. STUTTERHEIM in Bijdragen 1934, dl. 92, pag. 186 vlgg.). In sommige gevallen schijnen zij de taak van de huidige kĕprak te vervullen.

Tenslotte zien wij dan nog op verschillende reliefs dansende muzikanten, voornamelijk dansende trommelslagers. *(Figuur 10)*. Zij komen ook voor op de reliefs van den buitenkant der balustrade van den Çiwa-tempel te Prambanan en schijnen, voorzoover Bårâboeḍoer betreft, te behooren tot den stoet van vorstelijke personen, die in optocht een stūpa gaan vereeren. Te Prambanan kunnen zij zeer goed behooren tot de goddelijke dansers en zangers, welke op de tusschengelegen paneelen zijn uitgebeeld en zouden dezen dan bij hun vereerende rondgang begeleiden.

Dergelijke trommelslagers zijn ons uit de literatuur van het oude Indië bekend, waar gezegd wordt dat zij hun trommen sloegen bijelken stap, dien de soldaten van den vorstelijken stoet deden — hetgeen weer sterk denken doet aan de processies bij de huidige garĕbĕgs. Er staat echter niet vermeld dat die trommelslagers daarbij inderdaad danspassen maakten.

Welke vragen rijzen er nu bij het beschouwen van die reliefs ?

In de eerste plaats worden wij getroffen door het sterke verschil in aard en vorm van de dansen in en buiten de kratons.

Tegenover de breede en dynamische gebaren van de hofdanseressen staan de bijne statische vrouwen van de danspartij in het veld.

Voor dit verschil zouden wij onmiddellijk een reden kunnen vinden in het feit, dat de eersten waarschijnlijk speciaal getrainde hofdanseressen dan wel ritueele danseressen waren, de laatsten echter vrouwen uit het volk, dan wel publieke danseressen. En daar wij voldoende redenen hebben om aan te nemen, dat de hoven de dragers waren van de Voor-Indische invloeden, is het verleidelijk te concludeeren dat de hofdanseressen meer de Indische dansbewegingen vertegenwoordigen, terwijl de meer ingetogen houdingen van de dansende vrouwen in de danspartij ons iets zouden laten zien van den geest der inheemsche dansvormen ten tijde van Bårâboeḍoer. Straks zullen wij hierop terugkomen.

Voorts zien wij dat aan de hoven uitsluitend vrouwen dansen — i k k o n n i e t é é n m a n n e l i j k e n d a n s e r i n d e k r a t o n s c è n e s d e r B å r å b o e ḍ o e r - r e l i e f s o n t d e k k e n . D a a r b u i t e n echter vinden wij b i j v o o r k e u r m a n n e n d a n s e n , hetzij wapendansen, hetzij als onderdeel van een danspartij.

Nu weten wij uit de beschikbare gegevens van den geheelen Archipel, dat in de uitvoering van dansen het aandeel der mannen verreweg dat der vrouwen overtreft, hetgeen pleit voor het inheemsch karakter van de dansscènes buiten de hoven. En hierdoor zou dan op welkome wijze de van andere zijden bekende oorspronkelijke samenstelling der Oudjavaansche maatschappij onderstreept worden, een samenstelling uit een Voor-Indische groep in de hoven, en een Indonesische groep van het groote volk.

Aan den anderen kant kan ons het voorkomen van dansende trommelslagers in het gevolg van een vorst, zooals de Bårâboeḍoer-reliefs ons laten zien, ervoor behoeden in de dansende trommelslagers van het tegenwoordige West-Java iets zuiver inheemsch te zien. Tot dit laatste zouden wij maar al te zeer geneigd zijn omdat in West-Java deze dansende trommelaars door dansende angkloengbespelers worden vergezeld. [1])

Omgekeerd is deze overeenkomst misschien een reden te meer om ook bij het eigenlijke kunsthistorische en cultuurhistorische onderzoek van de reliefs van Bårâboeḍoer wat vaker den blik naar West-Java te wenden, dan men inmiddels gedaan heeft.

---

[1]) Zie MR. J. KUNST, De toonkunst van Java, s. v.

Tot zoover enkele voorbeelden van de perspectieven die door de studie der dansreliefs kunnen worden verschaft en die natuurlijk gemakkelijk vermeerderd kunnen worden. [1])

Andere documenten zijn de Oudjavaansche inscripties en verschillende plaatsen in de literatuur.

Uit oorkonden blijkt, om een voorbeeld te noemen, dat de dans reeds omstreeks 900 A. D. behoorde tot de inwijdingsfeestelijkheden, die plaats hadden bij de oprichting van een oorkonde-steen, waarop een vorstelijke landschenking stond. Men spreekt daar van m a n g i g ĕ l (waarschijnlijk de eigenlijke dans), maar daarnaast ook van t a p u k, t o p e n g, m e n m e n. De juiste beteekenis van die termen is uit de oorkonden alleen helaas niet op te maken, doch nauwgezette studie zal hier veel kunnen ophelderen.

Voorts hooren wij op enkele vaak geciteerde plaatsen van de Nāgarakṛtāgama (1365 A. D.) en andere Oudjavaansche geschriften van dansen en spelen, gegeven bij feesten, vooral ter gelegenheid van plechtigheden in verband met de lijkbezorging. Daarbij neemt ook de koning zelf aan de dansen deel. Tegenwoordig geschiedt dat niet meer en worden dansen hoogstens nog door Pangérans of andere hofgrooten uitgevoerd — de vorst zelf danst niet. Toch was het nog niet zoo lang geleden dat zulks wel plaats had, zooals wij weten uit een bericht bij Winter, die vertelt, dat in 1824 in de kraton te Soerakarta het lansspel „bĕksâ jĕbĕng" (lees: djĕbĕng) het dansspel van den keizer was, waarbij Pakoe Boewânâ IV in hoogst eigen persoon met drie voorname prinsen optrad. Het zal wederom een interessant onderwerp voor onderzoek uitmaken na te gaan in hoeverre dergelijke door den vorst uitgevoerde dansen kunnen samenhangen met ceremonieele lansdansen, welke bijvoorbeeld door hoofden op Nias voor het verzamelde volk worden uitgevoerd.

*

Het is duidelijk, dat invloeden van Voor-Indië een enorme uitwerking hebben gehad op de evolutie der dansbewegingen op Java en veel hebben bijgedragen tot de ontwikkeling van hun stijl. Maar, terwijl aan den eenen kant hun stijl en technische volkomenheid op Java een distinctie hebben bereikt, die al de vormen uit het overige deel van den Archipel overtreft, heeft hun ontwikkeling aan den anderen kant een weg ingeslagen, die aanmerkelijk verschilt van die welke in Voor-Indië gevolgd werd.

Reeds meermalen werd erop gewezen, dat vele van de handhoudingen van een uitgesproken Indische herkomst zijn. Maar terwijl in Voor-Indië de handhoudingen een regelrechte code van uitdrukking vormen, bijna geheel het gesproken woord in het dans-drama vervangend, hebben zij hier slechts in enkele gevallen een bepaalde beteekenis behouden, terwijl hun aantal zeer beperkt werd. Naar ik verneem kent men in Malabar niet minder dan 500 handhoudingen (mudrā's) in de Kathākali, het nationale dansdrama aldaar. [2]) Deze mudrā's kunnen begrippen, situaties, stemmingen, maar ook tijden aanduiden, zoodat zij kunnen uitdrukken of iets in het verleden, het heden dan wel in de toekomst plaats heeft.

[1]) Daartoe moeten ook behooren alle scènes waarin weliswaar geen regelrechte dans wordt uitgevoerd, doch waarin de personen bepaalde gestyleerde bewegingen vertoonen, die wij grootendeels nog heden in het gedanste drama terugvinden. Hoewel hun bestemming onmiskenbaar is het inlichten van den beschouwer omtrent de handeling en wat daarmede samenhangt, heeft de styleering dier bewegingen hen binnen het kader van den dans gebracht. Ertoe behooren in de eerste plaats de gestyleerde gang (de huidige tajoengan dus), maar ook het spreken (door de handen aangegeven), het dreigen, en dergelijke meer.

[2]) Aldus Miss B. de Zoete, die voor kort Malabar bezocht teneinde de dansen aldaar te bestudeeren.

De grootste hoeveelheid handhoudingen, die ik voor Java vond opgeteekend, bedroeg 16. Ik vond ze in een leerboek voor dansers door Mas Sastråkartikå te Solo. In Jogja leert men in de dansschool Kridå Běkså Wirâmå 4 handhoudingen, die hun zuiver Indischen vorm behouden hebben, hoewel zij een anderen naam hebben gekregen, geheel verschillend van het begrip, dat door de oorspronkelijke Sanskrit-namen werd aangeduid.

Zoo wordt, om slechts een voorbeeld te noemen, njĕmpoerit in verband gebracht met het hanteeren van stokjes, welke aan de armen van wajangpoppen zijn bevestigd; hetgeen niet klopt met de namen, welke volgens de bestaande omschrijvingen in het Sanskrit voor die houding voorkomen.

En zoo worden met ngroedji de tralies van een venster in verband gebracht, terwijl de Sanskrit-naam voor bedoelde houding der vingers zooveel als „vlag" beteekent.

Dit laat ons zien hoe gevaarlijk het is conclusies te trekken uit de terminologie van een hedendaagsche kunst — hetgeen misschien een waarschuwing bevat voor hen, die in het gebruik van inheemsche termen bij de wajang koelit een bewijs meenen te zien voor de inheemsche herkomst van het schimmenspel.

Maar het zijn niet alleen de handhoudingen en gebaren, de richting van den blik, of de onderscheiding in aloes en gagah, die ons voor de Javaansche hofdansen een Indischen herkomst doen zoeken. Wellicht is ook de sjerp (sampoer, sonḍèr, oeḍĕt) en haar gebruik aan de Hindoe's te danken. Zulks wordt aannemelijk door enkele bronzen beeldjes, in de bekende kloosterstad Nālandā bij de Ganges opgegraven. Bij hen is die sjerp echter niet uitsluitend dansattribuut, doch in wezen niets anders dan het in de lengte gevouwen bovenkleed, een shawl dus. Merkwaardig is het overigens op te merken, dat die sjerp thans op Java nauwelijks gemist kan worden, terwijl zij in Indië bijna geheel verdween, of alleen een incidenteele rol speelt.

Bij zooveel overeenkomsten tusschen den Javaanschen hofdans en de oude dansen van Indië mogen wij eigenlijk wel veronderstellen, dat ook de techniek der hofdansen aan de Hindoe's ontleend zou zijn. Immers ook op ander kunstgebied, zooals in de bouwkunst en beeldhouwkunst, brachten de Hindoe's een hoogere techniek. Als wij dan ook zien, dat de hoogere danstechniek gebaseerd is op naar buiten gekeerde dijen, knieën en voeten, en als wij deze principes in Indië reeds uitgebeeld zien op stūpareliefs van Bhārhut uit de 2e eeuw vóór onze jaartelling, dan kan ook op dit punt nauwelijks twijfel bestaan. [1])

Toch mogen wij, al deze sterke overeenkomsten ten spijt, niet aannemen dat de Voor-Indische dansvormen op Java in hun origineele gedaante zijn blijven bestaan. Men moet veronderstellen, dat bij de langzame maar gestadige nadering van hofcultuur en volkscultuur, waarvan de cultuurgeschiedenis ons weet te vertellen, langzamerhand een versmelting plaats vond, waarbij de Voor-Indische invloeden als het ware werden geënt op een inheemschen stam.

In dit verband zou het voor ons van buitengemeen groot belang zijn te weten hoe de inheemsche dansen uit dien tijd er uitgezien hebben. De eenige methode, die daarbij gevolgd kan worden is wel die der ethnologen, namelijk de vergelijking met verschillende thans bestaande dansvormen bij volkeren in den Archipel, die kennelijk niet onder Voor-Indische invloeden hebben gestaan.

Ongelukkigerwijze hebben ethnographen soms de gewoonte om, na een levendige belangstelling getoond te hebben voor den inhoud, de doeleinden

[1]) Zie DR. A. K. COOMARASWAMY, Geschichte der Indischen und Indonesischen Kunst, fig. 43.

en gelegenheden van den dans, plotseling hun notities te staken zoodra de eigenlijke dans begint. Wij vernemen soms wel van „krachtige bewegingen", „sierlijke bewegingen", „vreemde bewegingen", wat ons omtrent den waren aard dier bewegingen in het duister laat. Beter is het reeds als zij spreken van „langzame" of „vlugge" bewegingen of bepaalde formaties aanduiden.

Maar een geheel bruikbare, dwz. typeerende beschrijving van zulke dansen behoort tot de uitzonderingen.

De tijd staat mij helaas niet toe een overzicht te geven van het op die wijze reeds opgeteekende materiaal. Wat ik echter in plaats daarvan zou willen doen is op een van de vele mogelijkheden wijzen, welke de studie van dat materiaal in vergelijking met den Javaanschen dans opent.

Wij weten dat er onder de verschillende typische dansvoorstellingen van zoogenaamde primitieve volkeren enkele gevonden worden, die verband houden met totemistische riten. Vaak bootsen de dansers daarbij bepaalde dieren in hun bewegingen na, aangezien de voorvaderen van den stam met dergelijke diersoorten in verband gebracht worden.

Onder de talrijke dier-totems van den Archipel nu zien wij speciaal vogels een groote rol spelen. Enkele stammen van Nieuw-Guinea hebben maskers met vogelbekken, welke zij bij de ritueele dansen gebruiken en op heilige plaatsen bewaren. Van de voorvadergeesten, dema's geheeten, en vereerd door de Marind-Anim, beschrijft Wirz speciaal de reuzen-ooievaar. Doch op de Mentawei-eilanden bij Soematra, bekend om hun zuiver oudinheemsche maatschappij, vinden wij eveneens uitgesproken vogeldansen — geheel aan het tegenovergestelde einde van den Archipel dus.

Wenden wij nu onzen blik naar Java en trachten wij voor een oogenblik door te dringen in de essentie van de gebaren en bewegingen van den dans, dan dringt zich de volgende gedachte op.

De diepste wortelen van deze bewegingen moeten in de oude ceremoniën en ritueele dansen liggen. Daarom mogen wij verwachten hier en daar sporen te vinden van de oudste wapendansen, maskerdansen uit de voorouder-vereering, van sjamanistische geestenoproeping en wellicht zelfs van totemistische riten.

Als wij ons nu, vooral met het oog op het laatste punt, afvragen of er bewegingen in den Javaanschen dans gevonden worden, die bewegingen van dieren in herinnering roepen, dan moeten wij vaststellen dat (bijzonder opvallend in de mannendansen) talrijke momenten voorkomen, waarin men onmiskenbaar bewegingen van vogels meent te ontwaren.

De eerste indruk wordt versterkt door nader onderzoek.

Men lette bijvoorbeeld op de korte, schuinsche wendingen en draaiingen van het hoofd. Men lette op de trillende vingers; op de uitgespreide sjerpuiteinden, die als vleugels klappen; op de wijze, waarop de dansers met volkomen onbewegelijk gehouden bovenlichaam in sierlijke bochten als het ware door het luchtruim schijnen te glijden, zooals een arend langs het zwerk drijft. Soms wordt zulk een zwevende beweging zonder meer n j a m b ĕ r genoemd, „vlucht". En zelfs wordt deze een enkele maal vanuit het orkest begeleid door het imiteeren van het bekende duivenfluitje, dat zich met een langgerekten, langzaam lager wordenden en uitstervenden toon laat hooren als de duiven met groote snelheid doch met onbewogen vleugels om de desa's zweven.

Daarenboven, hoeveel wajang-helden vliegen hier niet! En soms misschien zonder authentiek recht?

Maar er zijn nog andere bewegingen in den Javaanschen dans, wier namen een associatie met vogels en hun bewe-

gingen aanduiden, zooals m ĕ r a k n g i g ĕ l, de pronkende pauw, of a n g g r o e ḍ å, dat in Jogjakarta met Garoeḍå wordt geassocieerd, die zijn vleugels uitspreidt, en dat een fundamenteele beweging is, die evenals n j a m b ĕ r in bijna elke danscompositie voorkomt. [1])

Hoe opvallend al deze overeenkomsten tusschen vogelbewegingen en vogelnamen in den Javaanschen dans aan de eene zijde en de totemistische vogelnabootsing aan de andere zijde ook zijn, toch moeten wij ook bedenken, dat de bewegingen der vogels op zichzelf een inspiratie kunnen vormen voor dansers, speciaal indien de dans zich reeds van zijn ritueele basis heeft losgemaakt en geworden is, wat men in het Westen een „kunst" noemt.

Aan den anderen kant hebben de ethnologen ons geleerd, dat in den Archipel het principe „l'art pour l'art" nauwelijks gevonden wordt en dat wij achter of onder bijkans iedere cultuuruiting tenminste de resten mogen veronderstellen van oude riten.

Daarbij doet zich het feit voor, dat Java overrijk is aan allerlei soorten van dieren, welke evengoed motieven voor een dierendans of dierbewegingen hadden kunnen verschaffen; toch merken wij weinig daarvan. Wel vinden wij dieren in dansdrama's optreden met een geheel eigen en typeerende bewegingstechniek, doch bij nader toezien blijken dat gevallen te zijn waarbij zulk een dier een rol speelt in het verhaal — zooals de apen in het Rāmāyaṇa. Van zulke dierbewegingen is echter nimmer sprake bij den dans van menschen en goden. Zij behooren tot het verhaal en niet tot de algemeene danstechniek — de vogelbewegingen daarentegen hebben meestal niets met het verhaal te maken en zijn geheel opgegaan in de bewegingstechniek van den Javaanschen dans, onverschillig wien de danser uitbeeldt.

Een ander voorbeeld, dat ons de kracht van oudinheemsche opvattingen en gebruiken kan laten kennen, wordt gegeven door de b ĕ k s a n of w i r è n g en wellicht ook door den K l å n å-dans.

Als wij een wirèng voor het eerst aanschouwen wordt ons medegedeeld dat hij een episode uit een bepaalde lakon uitbeeldt. Wij worden verondersteld den strijd te zien tusschen twee met name aangeduide helden uit een bekende geschiedenis.

Als wij echter wat meer gezien hebben van Indonesische dansen, dan blijkt het niet moeilijk te zijn om in die bĕksan een gehindoeiseerde uitgave te herkennen van een wapendans, zooals wij die op de reliefs van den Bårâboeḍoer buiten de kratons hebben leeren kennen en zooals wij die vinden bij de meest verschillende volkeren van den Archipel, op de meest verschillende trappen van beschaving staande, van Polynesië tot Soematra toe. Trouwens, niet alleen de Archipel levert ons voorbeelden van wapendansen.

Vrees, gevecht, verdediging en overschot van energie zijn oer-oude spanningen en over heel de wereld vond de mensch de verlossing daarvan in een versterkte, rhythmische beweging.

Maar ook de dans van den pronkenden minnaar, de Klånå, lijkt mij archaisch. Valt het dan niet op, dat die dansen gemeenlijk gegeven worden als geheel opzichzelf staande dansen? Wij krijgen den indruk, dat zij niet in de eerste plaats willekeurig uit een grootere voorstelling geknipte stukken zijn, maar machtige praehistorische verschijnselen, die uit het enge keurslijf van het

[1]) Mevr. A. J. Resink-Wilkens vestigde mijn aandacht op de dans-phrase g o e d å w å, die in de Srimpi- en bĕdåjå-dansen voorkomt. Goedåwå zou „kraai" beteekenen, terwijl de beweging die van een op een tak gezeten kraai zou uitbeelden. In dit verband is het interessant op te merken, dat de kraai een rol schijnt te spelen in de dansvoorstellingen elders in den Archipel. Zoo bij de baris djangkang op Noesa Pĕnida, waar negen dansers met lange lansen de bewegingen van dien vogel uitbeelden. Zie Djåwå, Bali-nummer 1936.

gedanste hindoeistische verhaal zijn gestapt.

Daarom hebben wij redenen te veronderstellen dat de wapendans, als zuivere dansvorm, hier een van de oudste dansen is, ouder zelfs dan de maskerdansen, die meer als de aanvang van het tooneel beschouwd zouden kunnen worden.

Daarom ook zijn voor den choreoloog de g e s c h i e d e n i s s e n, welke thans aan die wapen- en andere oude dansen verbonden worden, van secundair belang. Anders staat het echter met hun b e w e g i n g e n.

In de běksan zijn die in de eerste plaats bepaald door de fundamenteele principes van de huidige Javaansche danstechniek voor mannen in een van zijn wijzen, en in de tweede plaats door de wapens, welke in den dans-strijd worden gevoerd.

De studie van dien wapendans zou opzichzelf reeds een interessant hoofdstuk vormen. Men zou over heel den Archipel een reeks van tafereelen vinden van priesters, die bij offerfeesten wapens zwaaien ; van hoofden, die met hun lans dansend voor hun volk verschijnen ; van dorpelingen, die bij begrafenisceremoniën of initiatie-riten dansend hun wapens voeren ; van jongelingen, die hun moed en vaardigheid in het rhythmisch hanteeren van zwaarden, schilden, speren, knotsen, bogen en andere wapens toonen — wapens, welke somwijlen uitsluitend en speciaal voor den dans vervaardigd werden. Van de uithoeken van Nieuw-Guinea tot de eilanden ten Westen van Soematra ontmoet men ritueele zoowel als profane dansen met wapens, zij het dat de bevolking tot het Malanesische, Polynesische dan wel Indonesische ras behoort.

Het zou een interessant onderzoek zijn na te gaan met welke van deze groepen de Javaansche wapendans het nauwst verwant is, doch zulks kan alleen geschieden door een nauwgezette studie der gebaren en bewegingen dier dansen, om deze met de dansen der andere eilanden te vergelijken.

•

Onder de vergelijkingen met de dansen van andere eilanden zal die met Bali een bijzondere plaats moeten innemen. Bijzonder, omdat Bali nog heden een sterk hindoeistisch gekleurde maatschappij vertoont die in vele opzichten een intensiever Hindoeisatie laat zien dan Java misschien ooit had. Aan den anderen kant leven op Bali nog enkele groepen, die zich op merkwaardige wijze aan de Hindoeisatie onttrokken hebben, zoodat het mes hier aan twee kanten snijdt.

Ik wil dan ook, om het belang van Bali in dit verband toe te lichten, nog even in herinnering brengen de tegenstelling tusschen de breede, gedurfde, vlugge bewegingen der hofdansen en de rustige, ingetogen gebaren der dansen buiten de kratons, zooals ons die tegenstelling ook op de reliefs van Båråboeḑoer wordt voorgehouden. Het valt dan onmiddellijk op, dat Bali juist diezelfde tegenstelling verschaft en wel door de snel fladderende, hevig rondstappende, met naar buiten gebogen knieën zwaaiende lègongs der hoven eenerzijds, en de rustig dansende maagden van Těnganan anderzijds. Die maagden van het in vele opzichten oudinheemsch gebleven dorp Těnganan dansen op feesten zonder hun plaats te verlaten, nauwelijks hun lichamen bewegend, terwijl slechts een nauw merkbaar rhythme daar doorheen voert. Zij dansen bijna uitsluitend met armen, handen en vingers. Hun beenen blijven aaneengesloten, hun lichaam rechtop en geen spoor is er te bemerken van de sterk dynamische bewegingen, welke in het oog van den vreemdeling zoo karakteristiek zijn voor de Balische dansen. [1])

---

[1]) Hetzelfde bij de padjogé van Zuid-Celebes en de vrouwendansen bij de Bataks.

Het is duidelijk, dat deze tegenstelling niet toevallig is. Maar tevens maakt zij de kans gering, dat ook de tegenstelling op de Båråboeḍoer-reliefs een toevallige zou zijn.

Over het algemeen kan Bali ons veel leeren inzake den invloed van Indische dansprincipes op Indonesische opvattingen dienaangaande. Daar is een groote menigte van allerhande dansvormen, te beginnen met de technische wonderen, door de lègongs verricht, echte producten van de hindoeistische hoven en tempelriten op Bali; daarnaast, als schrille tegenstelling, de schijnbaar zuiver Polynesische rhythmen van de djangèr-koren; voorts de baris-wapendansen in vele soorten, die zich thans tot een dansdrama willen opwerken; de indrukwekkende koren van de kétjak, die ons de door Wirz beschreven Melanesische zittende danskoren der Marind-Anim in herinnering brengen. En ten slotte in de bergen onmiskenbaar oudinheemsche riten als de door Spies levendig voor oogen gevoerde dansen der bĕroetoeks van Troenjan — lijfelijke geesten in van bladeren gemaakte mantels, zooals wij die van de Borneosche geestendansen kennen, met primitieve maskers voor het gelaat, en naar het schijnt verwant aan de doekdoeks van Nieuw-Pommeren en de roekroeks van de Salomon-eilanden.

Dit panorama van Bali is een levende geschiedenis van de ontwikkeling van den Indonesischen dans en van bijzonder belang als achtergrond voor de studie der Javaansche dansen., Die immers, door invloeden van godsdienstigen zoowel als van economischen aard, hun repertoire aanmerkelijk beknot zagen, terwijl hun stijlontwikkeling een eigen weg insloeg, die tot een klassiek geworden kunst leidde.

Daarom ook biedt Java een zeldzaam voorbeeld van een kunst, die aan de hoogste eischen van techniek, vorm en stijl voldoet en tegelijkertijd de geheimen van haar diepsten oorsprong nog levend bij haar buren kan aantoonen. Als zoodanig vormt haar geschiedenis dan ook een buitengewoon interessant hoofdstuk in de algemeene geschiedenis van de danskunst, afgezien van de waarde welke haar studie voor de cultuurgeschiedenis van Java zelf heeft.

Maar zelfs met Bali is het werkprogram niet uitgeput — nog tal van andere vergelijkingen zijn er, die gemaakt dienen te worden, zooals met de dansen van Kambodja, Siam, Burma, Annam etc. — maar ik moet het heden hierbij laten.

•

Het kan niet ontkend worden dat onze vluchtige verkenning van de mogelijkheden, die de Javaansche choreologie biedt, in dezelfde richting wijst als welke door het cultuurhistorisch onderzoek op andere gebieden werd aangewezen.

Zooals U allen bekend is hebben de onderzoekers van Java's cultuur en cultuurontwikkeling in den aanvang gemeend dat feitelijk alles, wat Java aan cultuurwaarden kon toonen, aan de Hindoe's ontleend was. Zoo sterk was die overtuiging, dat bedoeld onderzoek zich eigenlijk uitsluitend bezig hield met het terugvinden van cultuurelementen, die de Javanen met de oude Hindoe's gemeen hadden. Er is echter verandering gekomen in deze opvatting toen men bemerkte, dat lang niet alles op die wijze kon worden verklaard en er talrijke elementen in de Javaansche cultuur konden worden aangewezen, die hun verklaring vonden door vergelijking met de eilanden van den meer oostelijk gelegen Archipel.

Aldus werd het steeds duidelijker, dat de geschiedenis van Java's cultuur niet bestond uit de vervanging zonder meer van een primitieve inheemsche cultuur door een hoogere, uitheemsche, doch eer uit een langzaam naderen van

die twee — de eerste te vergelijken met een voedingsbodem, onderhouden door de groote massa van het volk, de laatste met geimporteerde zaden, door de Hindoe's in dien bodem gelegd. Sommige van die veelsoortige zaden schoten wortel en werden tot werkelijke inheemsche planten, andere vonden in den Indonesischen voedingsbodem niet de sappen, die zij noodig hadden, kwijnden en verdwenen.

Deze zienswijze nu schijnt bevestigd te zullen worden door hetgeen de studie van den Javaanschen dans en zijn cultuurhistorische beteekenis belooft te bieden. Die studie zal de schoone synthese van de Indische danskunst en die van Indonesië als een duidelijk voorbeeld van bovenbedoeld proces in den Javaanschen dans kunnen aanwijzen.

Maar, geboren als de Javaansche choreologie is onder het ongunstig gesternte van een kommervollen tijd, zal zij de hulp van de ethnographen niet kunnen missen. Als het jongste kind in het gezin der Javaansche cultuurwetenschappen zal zij, naast de nog jeugdige musicologie, naast de reeds bezadigd geworden archaeologie, naast de grijzende taalkunde, de zorgen van hun aller moeder, de ethnographie, voortdurend noodig hebben.

Mogen daarom de ethnographen en allen die zich met opteekenen van volkenkundige gegevens bezig houden zich niet laten afschrikken door de inderdaad groote moeilijkheden, welke een nauwkeurige en typeerende beschrijving van dansbewegingen met zich mede brengt en laten zij niet de pen achter het oor steken zoodra de dansers met datgene aanvangen, wat toch hun werkelijke bezigheid is: de dans.

Zij kunnen er verzekerd van zijn dat hun aanteekeningen, hoe schijnbaar onvolledig ook, voor den choreoloog waardevolle aanduidingen zullen bevatten en door hem met dankbaarheid gelezen zullen worden.

DE MOSKEE VAN JAPARA

door

H. J. DE GRAAF.

Hollandse bezoekers bood de rijke handelsstad Japara in de 17e eeuw weinig bezienswaardigs aan. De straten waren weinig aanzienlik en zeer onordelik aangelegd; de huizen, meest van hout en bamboe, stonden kriskras door elkaar. Slechts de talrijke bomen gaven de zeestad enige fleur. Zelfs de dalem van de goeverneur werd door een veroordelend vonnis getroffen. Hij leek de Hollanders door zijn vele hoeken en gaten meer een doolhof dan een paleis. „Gants onaangenaam gebouwd" meende Nic. de Graeff streng. [1])

Eén gebouw echter maakte een uitzondering op deze regel: de grote moskee. De Nederlanders gaven er de volgende, vrij uitvoerige beschrijving van [2]). Aan de zijde van de aloen-aloen lag de moskee op een groot plein, dat door een stenen muur omgeven was. Binnen die muur stonden „allerhande fraije welriekende boomen, als pijnang" e.a., benevens „aangename en vermaaklijke woningen en speelhuisjes (= pendapa's) voor de moorsche priesters en andere dienaars van dit..... heilig gebouw". Om de moskee zelve was een ondiepe „fraije gracht met zeer helder water", waarover een kleine, met leuningen voorziene brug lag. Deze gracht diende tot openbare wasgelegenheid. De moskee was vierkant en miste dus de soerambi, die we gewoonlik bij Javaanse moskeeën aantreffen.

Zeer merkwaardig was nu, dat deze moskee een aanzienlike hoogte en vijf daken boven elkaar had. Abraham Bogaert vergelijkt hem dan ook met de moskee van Ternate, die inderdaad tans nog een viertal dergelijke daken heeft, ongerekend dat van de lagere soerambi [1]).

Bovendien bezitten we twee afbeeldingen dezer moskee. Op de eerste, voorkomend in Wouter Schouten's Aenmercklijcke Voijagie naer Oost-Indien (pag. 36) „De Stadt Iapare op groot Iava" geheten, zien we de moskee rechts van de vlaggestok der Hollandse loge boven de huizen van de Chinese kamp uitsteken en met enige goede wil kunnen we vijf daken tellen *(fig. 1)*. Veel duideliker stelt hem echter een andere prent uit dit boek (pag. 39) voor, getiteld: „Der Moren Tempel Binnen de Stadt Iapare", waarvan we de betrouwbaarheid trachten vast te stellen *(fig. 2)*.

Vooreerst wordt ons wantrouwen gewekt door de vraag, hoe het mogelik was, dat een Hollander in een drukke handelsplaats onder de gloeiende tropenzon gelegenheid kon vinden om rustig de vrij uitvoerige schets te vervaardigen, die aan deze prent ten grondslag moet liggen. Hebben we niet eerder te maken met een beeld, dat slechts op een flauwe herinnering of vluchtige schets teruggaat, opgesierd door een levendige fantasie? In deze veronderstelling worden we versterkt door het ontdekken van on-Javaanse vormen aan de moskee en zijn omheining, n.l. bogen. Ook het zich verjongen van de moskeetoren ziet er vrij onhandig en schematies uit, terwijl de door Schouten vermelde brugleuning, evenals het door deze gesignaleerde geboomte, ontbreken.

Daarentegen treffen we ook vormen

---

[1]) N. de Graeff, Reisen gedaan naar alle gewesten des Werelds.... Uitg. Linschoten-Verg. pag. 195.

[2]) Abr. Bogaert, Histor. Reisen. Amsterdam 1711. III Boek, pag. 450 & vlg.

W. Schouten, Aenmercklijcke Voijagie naer Oost-Indien. Amsterdam 1676 pag. 36-39.

[1]) Zie de afbeelding in: Masdjid dan Makam Doenia Islam. Uitg. Balai Poestaka. Welt. 1926 pag. 37.

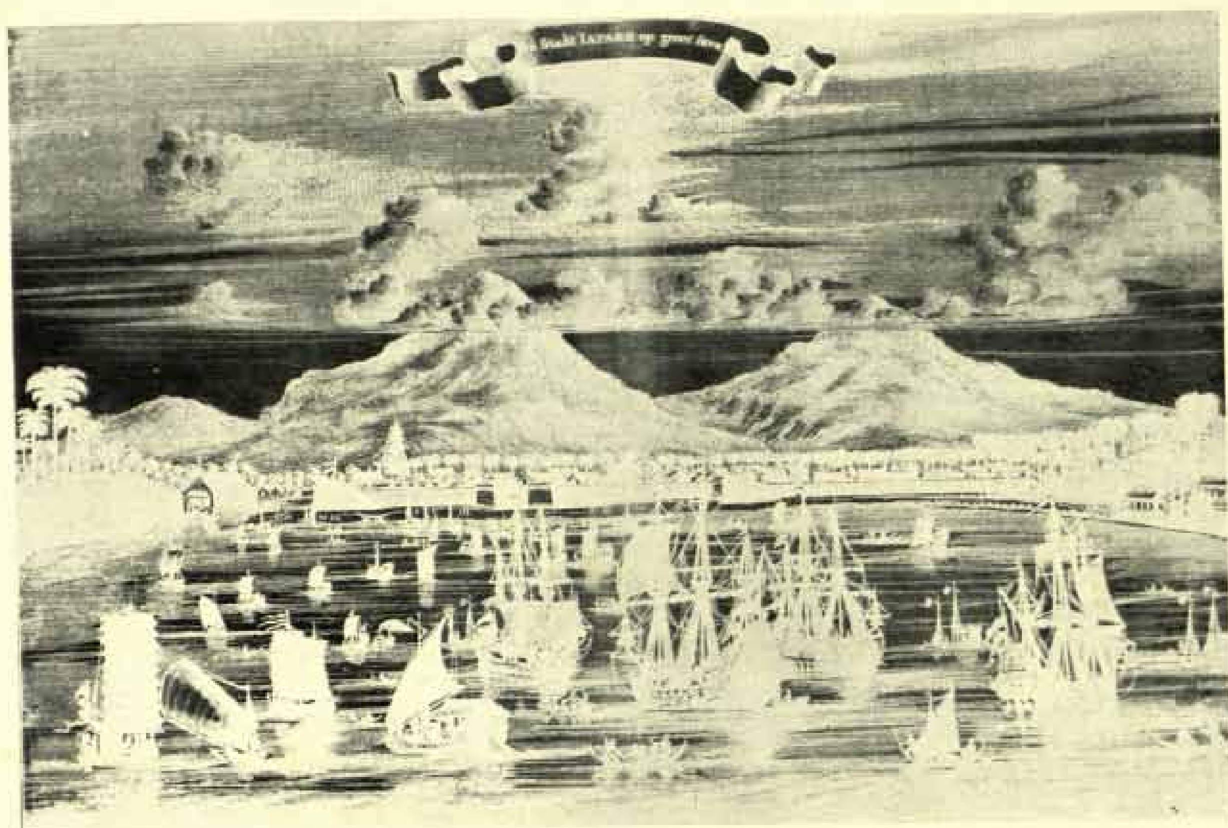


Fig. 1. „De Stadt Iapare op groot Iava".



Fig. 2. „Der Moren Tempel Binnen de Stadt Iapare".

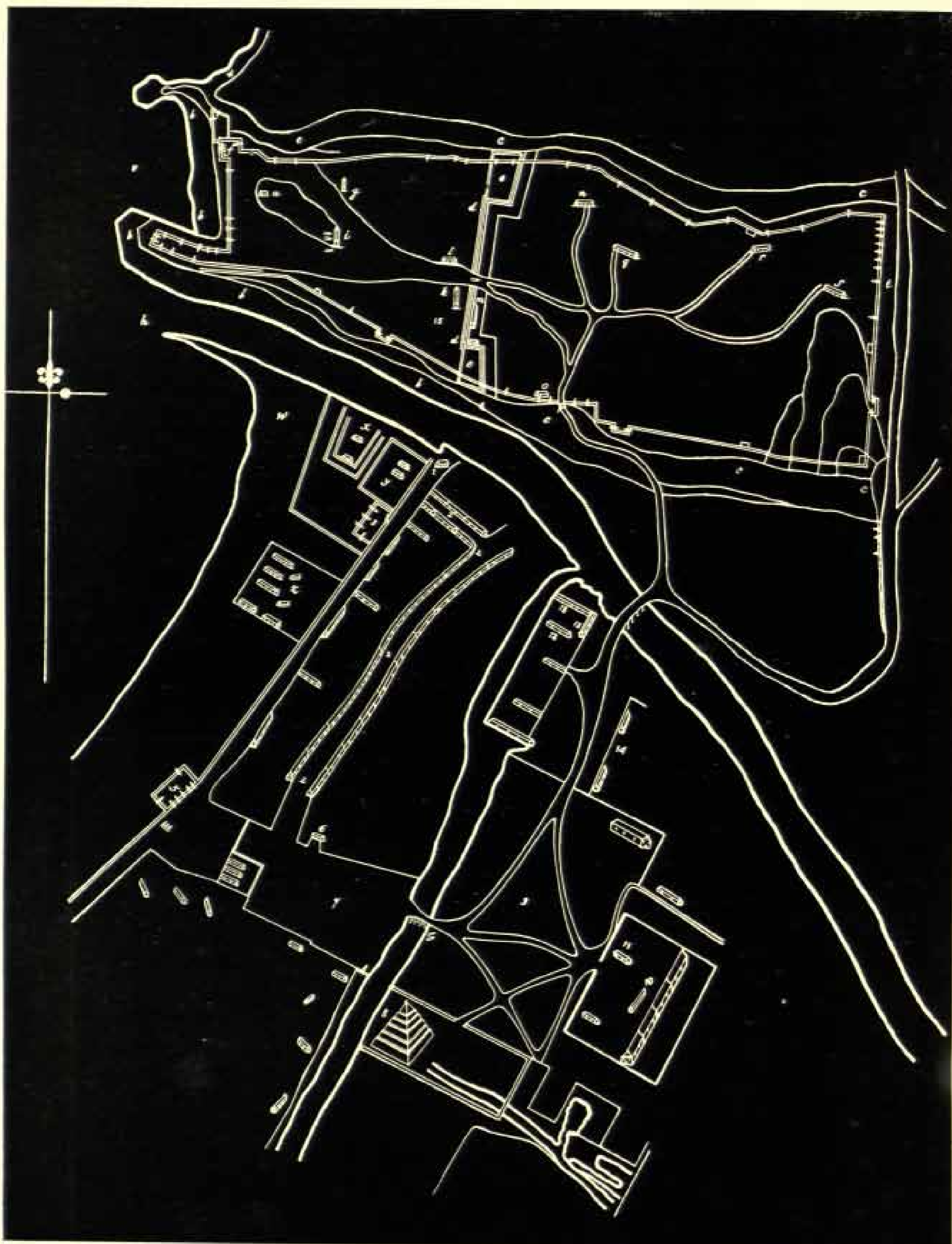


Fig. 3. „Kaarte van 't Fort en stad Japara, mitsgaders de aanwijzingen der posten, so als deselve op ordre van . . . Corn. Speelman in . . . . 1677 beset geweest zijn." (Teekening naar een negatief fotogram der kaart in het Rijksarchief)

aan die slechts door een ooggetuige nagetekend kunnen zijn. Ik noem hiervoor de bekroning van het toegangspoortje in de omheining, welke herinneringen oproept aan dergelijke bouwsels te Imagiri en Kotta Gede. De constructie der houten woningen links is, wat de gevel betreft, zuiver Javaans. Evenzo de tralievensters (djendela roedjen).

Wanneer we nu de omgeving van de moskee vergelijken met de oudste plattegrond van Japara die we bezitten, welke hoogstens 17 jaar jonger is dan het ontstaan van de prent, merken we merkwaardige overeenkomsten. Deze in het Rijksarchief onder No. 1271 bewaarde kaart heet: „Kaarte van 't Fort en stad Japara, mitsgaders de aanwijzingen der posten, so als deselve op ordre van . . . Corn. Speelman in . . . . 1677 beset geweest zijn". Hierbij hoort een legenda waarvan No. 8 de aanwijzing geeft: „de pagood", en we zien daar inderdaad een figuurtje, dat een schetsje van de moskee met zijn vijf daken probeert te zijn. De gracht om de drie zijden van de moskee ontbreekt, doch wel is de kali ten Westen daarvan aanwezig (op de prent rechts), waar zelfs een levendig verkeer van prauwen plaats heeft.[1]) Ook het reeds besproken poortje vinden we terug, zo mede een weg, die links over een brug over de kali voert. Tans weten we ook, wat het plein voor de moskee is: de aloen-aloen. De tekenaar heeft ons dit willen aanduiden door op het tweede plan in het midden een paar ruitertjes af te beelden, die onder de hand van de graveur op Middeleeuwse ridders zijn gaan gelijken *(fig. 3)*.

Bovendien leren we uit deze vergelijking de plaats kennen, van waaruit de tekening voor deze prent gemaakt is. Dit kan niets anders geweest zijn dan de Hollandse loge, die evenals de moskee aan de kali lag, doch aan de overzijde van de aloen-aloen. Wouter Schouten zelf of één zijner vrienden heeft dus op zijn gemak vanuit een der logegebouwen de moskee kunnen afbeelden.

Door verschillende figuurtjes heeft de tekenaar een zekere couleur locale trachten aan te brengen. We zien piekeniers, pajongdragers, deftige Europeanen enz. De rokende en de vruchten op zijn hoofd dragende Inlander op de voorgrond kunnen mèt de boomgroep rechts verzonnen zijn. De figuur in „pijama" met pajongdrager meer links, die een Mardijker voorstelt, kan wel ter plaatse waargenomen zijn, doch is wellicht óók aan een plaatwerk ontleend.

Iets speciaal Japaars hebben we misschien in het lompe tweewielige voertuig, dat links door een os voortgezeuld wordt. Is dit soms een dier wonderlike ossewagens, die zonder metaal geconstrueerd als zij zijn, tans nog de lucht van het stille Japara met hun onwelluidend geraas vervullen?

Wij komen dus tot de slotsom dat de besproken prent op enige versieringen en kleine onjuistheden na, de moskee van Japara en zijn omgeving vrij getrouw weergeeft.

De vorm dezer moskee stelt ons voor problemen. Zooals de moskee hier voorgesteld wordt, wijkt zij van alle overige mij bekende moskeeën op Java af. Wel staan de kratonmoskeeën van Solo en Djokja ook in water, maar ze missen de torenvorm en bezitten een soerambi. Moeten we wellicht denken aan verre verwantschap met de hoge meroe's op Bali? In het nabijgelegen Koedoes vinden we immers nu nog een minaret, die een treffende gelijkenis vertoont met zekere torenvormige bouwsels op Bali.

Wouter Schouten bracht ook een bezoek aan deze moskee en doet daarover een geestig verhaal.

Volgens hem zou de Japaarse moskee een zeer heilig karakter gedragen hebben. Geen Christen mocht het tempelplein betreden, nog minder het gebouw

[1]) Ook de oorspronkelike gracht ten Oosten van de Hollandse loge is verdwenen, hoewel er nog een spoor van te zien is.

binnengaan. Overtreders van dit gebod zouden levend verbrand of ten minste gedood worden. Zelfs de ontheiligde tempel werd niet gespaard, doch zou een prooi der vlammen worden, „ten zij dezelve met buitengewone plechtigheden en krachtige gebeden op nieuw geheiligd, en den grooten profeet Mohammed opgedragen wierde".

Onkundig van dit taboe betraden Schouten en zijn gezellen het moskeeplein, en zagen de in de gracht badende vrouwen nog net hun respectievelijke woningen binnenschieten. Daarop gingen de Hollanders de brug over en wilden juist de moskee binnentreden, toen zij in hun voornemen verhinderd werden door een groot aantal Javanen, die hen met getrokken krissen en houwers omsingelden en dreigden hen op staande voet om het leven te brengen.

De in het nauw gebrachte bezoekers dachten niet anders, of hun laatste uurtje was geslagen. Daar zij van de Javaanse taal nauwelijks iets begrepen, trachtten ze de Javanen door vriendelijke gebaren te kalmeren, waarop ze enige kans meenden te hebben, omdat ze opmerkten, dat dezen het niet met elkaar eens waren. Een deel wilde met de Hollanders dadelijk korte metten maken, de anderen wensten hen te sparen. Deze vredelievende partij werd nog versterkt door de toegelopen „priesters", die er op wezen, dat de Hollanders de moskee nog niet betreden hadden, en deze daarom nog niet door hen ontheiligd was. Dus waren de vreemdelingen gespaard en maakten dat ze weg kwamen.

Wanneer deze moskee, waarvan niets meer over is, verdween is mij niet bekend. In de brieven der Hollandse residenten aan de Hoge Regering te Batavia wordt zij zelden of nooit genoemd [1]) Wellicht werd zij slachtoffer van een der talrijke stadsbranden, die Japara geregeld teisterden.

---

[1]) De Resident Balth. van Eijndhoven zou in 1617 de Japaarse heilige moskee ontheiligd hebben door er tegen te wateren.

DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN:
RADÈN ARIA PROF. DR. HOESEIN DJAJADININGRAT,
J. KATS, S. KOPERBERG EN M. SOERIADIRADJA.

Aflevering 4, 5 en 6 **16de Jaargang**

INHOUD.

LIJST DER PLATEN.

ENKELE OUDHEDEN VAN JAVA EN ELDERS

door

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

I

BIJL OF KOEḌI ?

Een ieder kent de voornamelijk in de Soenda-landen, doch ook op Java opgegraven bronzen, asymmetrisch-sikkelvormige „staatsiebijlen", waarvan enkele exemplaren in de musea te Leiden, Batavia en elders worden bewaard. Wie echter meent omtrent deze interessante voorwerpen ergens zijn licht te kunnen ontsteken, bemerkt spoedig dat de literatuur juist hen stiefmoederlijk behandeld heeft. Omtrent den naam heerscht groote verwarring, terwijl de gebruikelijke naam kennelijk onjuist is [1]). Omtrent de bestemming loopen de meeningen wijd uiteen [2]). Bij een dergelijken stand van zaken lijkt mij elk nieuw gegeven belangrijk genoeg om zoo spoedig mogelijk te worden gepubliceerd — in het ondervolgende wordt zulk een nieuw gegeven aangeboden.

In 1935 kwam Ir. J. L. Moens door aankoop in het bezit van een op het ontbreken van een der punten na gaaf exemplaar van zulk een „staatsiebijl" [3]). *(Figuur 1)*. Het stuk heeft een lemmet, dat versierd is met een voorstelling en-relief, terwijl op andere plaatsen ornamentmotieven en-relief kunnen worden ontwaard. De vorm wijkt niet van den gebruikelijke af en vertoont lemmet en hollen schoen als gewoonlijk.

Beschouwt men het lemmet nader dan ontwaart men op één zijde daarvan een onmerkbaar weinig verdiept veld, welks begrenzing den uitwendigen vorm van het lemmet volgt en dus ongeveer driehoekig is. Aan het breede einde verloopt het veld rond, terwijl het aan het smalle einde wel spits zal zijn toegeloopen, wat echter thans door het ontbreken van de punt niet meer te constateeren valt. Daar, waar de schoen in het lemmet overgaat, volgt het ook dezen overgang en loopt dus in een spitsen hoek uit.

Dit verdiepte veld vertoont zelf ook weer twee gedeelten. Aan de naar den schoen gekeerde zijde is over de geheele lengte een breede, met lijnen en spiralen versierde band op te merken, welks lijnen sterk denken doen aan het celweefsel van planten, gezien op de lengtedoorsnede. Op één plaats dringt deze versierde band in het glad gelaten gedeelte van het verdiepte veld door en wel in den vorm van een breed kruis.

Dergelijke met spiralen en netwerk versierde verdiepte velden zijn in kleiner afmetingen en rechthoekig van vorm ook nog op andere plaatsen aan het voorwerp op te merken, zooals op den schoen en aan de achterzijde van het lemmet.

Belangrijker is echter wat het glad gelaten gedeelte van het verdiepte veld op het lemmet te zien geeft.

---

[1]) De naam, die er gemeenlijk aan gegeven wordt, tjandrâsâ, berust op een vergissing. GROENEVELDT vergelijkt ze in zijn catalogus met een wajangwapen, tjandrâsâ genoemd. Blijkbaar heeft men dit later als den juisten naam opgevat, zoodat wij bij KROM, Inleiding² die staatsiebijlen met dezen naam zien aangegeven, hoewel hij terecht op het niet-Hindoeistisch karakter wijst. Tjandrâsâ kan de naam ook niet zijn, aangezien dat woord (van Sanskrit candrahâsa) een bepaalde soort van zwaarden aanduidt, zooals Râwaṇa er een had gekregen.

[2]) Men spreekt gemeenlijk van staatsiebijl, maar er bestaan ook afwijkende opvattingen, die echter geen van allen op feiten berusten en louter hypothetisch zijn.

[3]) Afkomstig van Blora, in de buurt waarvan het gevonden zou zijn. Thans in het museum te Batavia, Praehist. collectie no. 2435. Voor de huidige opvattingen omtrent deze voorwerpen zie VAN STEIN CALLENFELS in Jaarboek 1934 van het Kon. Bat. Genootschap, pag. 100 vlgg.

Aan beide uiteinden van dit driehoekig verloopende veld — waarvan de tophoek dus naar den schoen gekeerd is — ziet men een voorwerp, dat er als een door de lucht schietende komeet of vuurpijl uitziet. Het bestaat uit een driehoek als top, van de basishoeken waarvan twee lange, puntig toeloopende, sierlijk golvende banden afhangen. Beide deze pijlen hebben dezelfde richting, zijn nl. gericht naar het breede uiteinde van het lemmet. Zij doen sterk Chineesch aan.

Tusschen deze beide pijlen nu vinden wij, eveneens en-relief, de voorstelling van een vogel, welke, blijkens de omhoogstaande vleugels, vliegt, den langen hals hoog opgericht houdt en een kop bezit, welke nog het meeste aan dien van een haan denken doet.

Men herkent gemakkelijk — hoewel de gansche figuur sterk gestyleerd is — het groote ronde oog, de kam, lel en gebogen snavel. Met deze determinatie zou ook de opwaarts gerichte krul aan den staart in overeenstemming zijn. *(Figuur 2)*.

Deze vogel nu houdt in zijn pooten, vliegt dus weg met ... het voorwerp, waarop de voorstelling is aangebracht: een „staatsiebijl".

Duidelijk herkent men den vorm van het lemmet en van den schoen, doch, en dit is het eenige verschil, aan den schoen bevindt zich een rondachtige, van stompe punten voorziene schijf, welke op zijn beurt wederom van een dunne, lange en gebogen steel is voorzien. En het is juist deze steel, welke door de vogelpooten wordt vastgehouden.

Bij den eersten oogopslag is het belang van deze voorstelling duidelijk. Immers, thans weten wij van een voorwerp, waarvan wij de bestemming en het gebruik slechts moesten gissen, tenminste hoe het werd vastgehouden. Hetgeen bij zoo absolute onzekerheid al een belangrijke stap vooruit is.

Schijnbaar blijft er toch nog eenige onduidelijkheid bestaan in de wijze, waarop de lange, gebogen steel — dus niet de schoen, die vaak voor de steel wordt gehouden — aan het voorwerp is bevestigd. Schijnbaar, want ook hierin kan misschien eenig licht ontstoken worden.

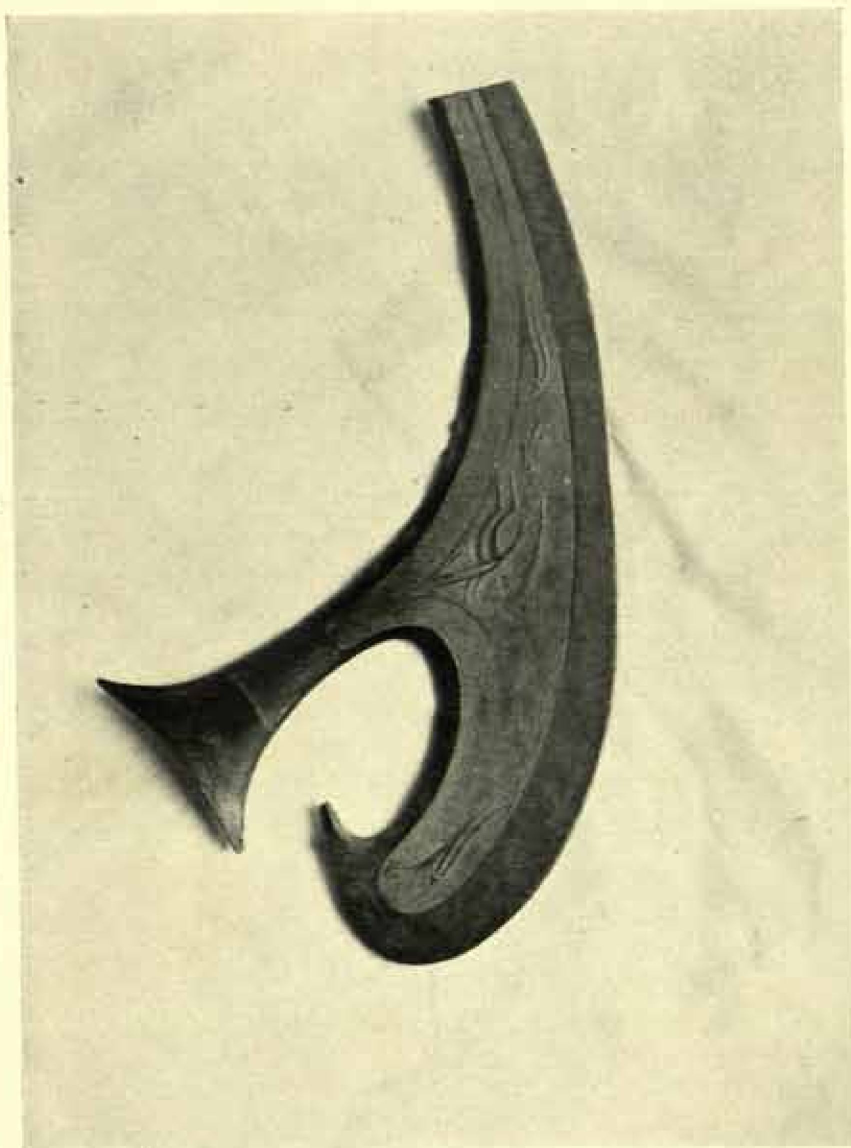
In de collectie van het Koninklijk Bataviaasch Genootschap bevinden zich namelijk twee zoogenaamde staatsiebijlen van Rote, afgebeeld in de bekende map met ethnographica uit dat museum [1]). *(Figuur 3)*.

Deze staatsiebijlen bestaan uit een lange, dunne, gebogen steel, welke bevestigd is aan een rondachtige, van stompe punten voorziene schijf. Op een andere plaats is op den rand van die schijf de schoen van een bijl bevestigd. Bij één exemplaar heeft die bijl den gewonen vorm van bijlen uit den bronstijd, niet veel verschillende van die onzer houthakkersbijlen. Bij het andere exemplaar loopt de snede aan weerszijden in een punt uit, welke punten zich in dezelfde sterke welving van de snede voortzetten totdat zij den schoen ontmoeten. Nu is het bekend, dat van dergelijke symetrische bijlen ook asymetrische varianten voorkomen, welke dus in wezen met de Soendasche „staatsiebijlen" overeenstemmen. Met andere woorden, wij mogen voor een oogenblik in de plaats van de op schijf en steel gemonteerde symmetrische bijlen van Rote onze asymmetrische bijl substitueeren.

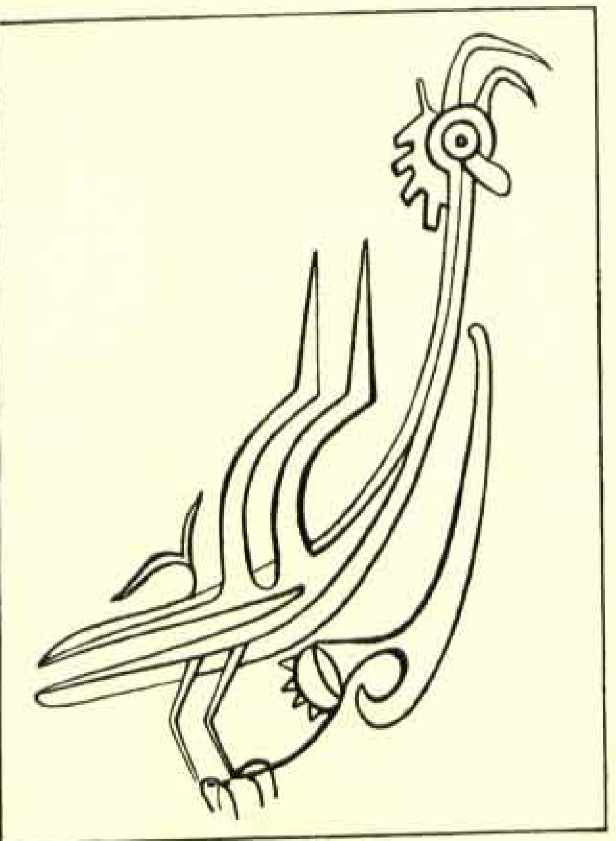
Maar als wij dat dan doen, dan krijgen wij precies het voorwerp, dat onze vogel in de pooten houdt!

Met andere woorden, de gedaante der zoogenaamde staatsiebijlen van Rote, met haar lange, gebogen steel, ronde schijf

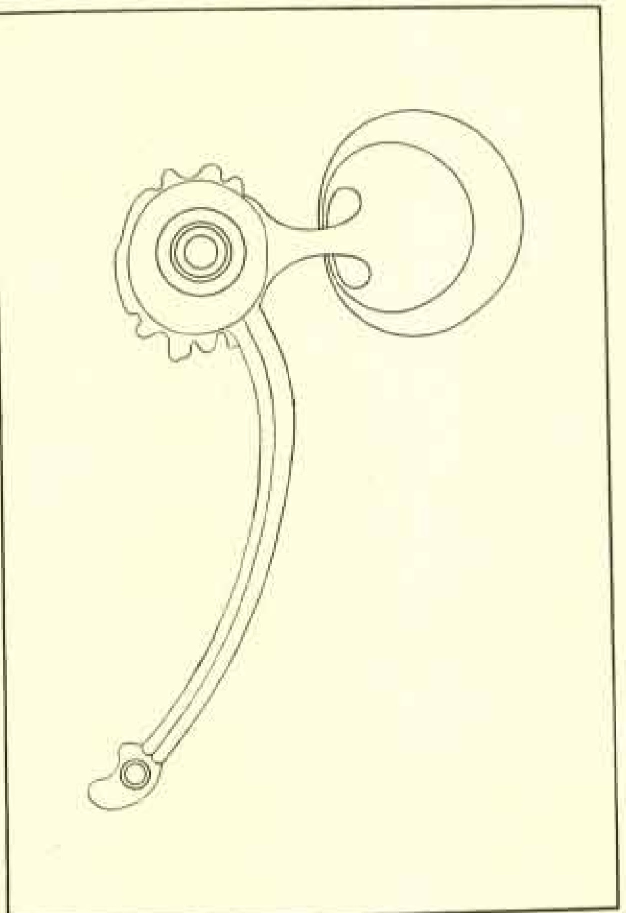
[1]) „Ethnographica in het Museum van het Bat. Gen. v. K. en W." afgebeeld door J. W. TEILERS. Plaat VII — IX. Catalogus GROENEVELDT no. 1653, 1655.



Figuur 1. „Staatsiebijl", gevonden bij Blora. (Foto Holt).



Figuur 2. Voorstelling op de bijl van figuur 1.



Figuur 3. „Staatsiebijl" van Rote. Museum K.B.G.
(Schetsteekening; ornament weggelaten)

en daaraan bevestigde bijl, is ook de gedaante, welke wij voor de Soendasche „staatsiebijlen" moeten veronderstellen, toen deze nog in gebruik waren.

Dat de op de schijf bevestigde bijl niet symmetrisch, doch asymmetrisch is, behoeft dan niet meer dan een locale variant te beteekenen. [1])

Heeft onze vogel ons tot dusver den weg gewezen, het ziet er naar uit, dat hij ons nog meer te vertellen heeft.

Zooals men weet zijn dergelijke „staatsiebijlen" gemeenlijk versierd met spiraalmotieven en parallel loopende lijnen. De staatsiebijlen van Rote vertoonen dezelfde motieven, daarenboven nog koppen en menschelijke figuren, die zeer sterk herinneren aan voorouderbeeldjes en geestenmaskers.

Bij al die versieringen is het echter allerminst duidelijk of zij ook nog iets met het gebruik of de bestemming van het voorwerp zelf te maken hebben, dan wel uitsluitend als versiering zijn aangebracht.

Bij ons stuk echter is het feit, dat het versieringsmotief het voorwerp zelf in de pooten houdt, naar mijn meening onmogelijk een zinlooze grap. Het zegt mij, dat de vogel inderdaad iets te maken heeft met het voorwerp, waar hij mede wegvliegt.

Nu spreekt het wel vanzelf, dat men deze bijlen of wat zij dan ook geweest mogen zijn, niet heeft vervaardigd om er vogels mede te laten wegvliegen.

Wij moeten dus veronderstellen, dat de voorstelling slaat op een legende, een verhaal, waarin een vogel (boschhaan?) met een dergelijk voorwerp er vandoor gaat. En liefst een Soendasche legende. [2])

Weliswaar is het mij niet mogen gelukken een dergelijk verhaal te achterhalen, doch wel schoot mij een Soendaasch rijmpje te binnen, dat ons door Snouck Hurgronje is overgeleverd en kennelijk van zeer hoogen ouderdom is. [3])

Het is de zegswijze „rauk rauk si djoelang, si djoelang maling koedjang, kamana eunteupna? kadiiijeu!", d. w. z. „Rrrt, rrrt, vliegt de neushoornvogel, de neushoornvogel heeft de koedjang (= koeḍi) gestolen. Waar strijkt die vogel neer? Hierrr!", waarbij men, zooals Snouck Hurgronje ons vertelt, met de vinger een kindje op een gevoelige plek kittelt, dat men door het opzeggen van het rijmpje en wat daarop volgt aan het lachen heeft willen brengen.

Nu behoeft het wel geen betoog, dat dergelijke kinderrijmpjes niet alleen van hoogen ouderdom zijn, doch tevens vaak genoeg teruggaan op in onbruik geraakte spreuken, welke men eenmaal bij riten of andere plechtigheden bezigde. In ons geval staat niet alleen het traditioneele van het gebruik borg voor zulk een hoogen ouderdom, doch tevens de schijnbare onzin van een neushoornvogel, die een koeḍi steelt. [4])

Dit laatste brengt mij dan op de gedachte, dat de mogelijkheid toch eigenlijk in het geheel niet uitgesloten is, dat onze staatsiebijlen, eigenlijk heelemaal geen wapens, doch (staatsie-) koeḍi's zouden zijn geweest. Weliswaar vertoont de gebruikelijke koeḍi niet den vorm van onze bijlen, doch er is een bepaald gedeelte aan de koeḍi, dat dit wel degelijk doet, namelijk het disselvormig aanhangsel, dat bij het gebruik van de koeḍi wordt gebezigd om er een bamboestam mede om te kappen en dat, zooals Hazeu opmerkte, voor sommige Ja-

---

[1]) Het feit dat de schoen aan het Roteneesche voorwerp oneigenlijk is, daar hij met de steel één stuk gietwerk vormt, doet vermoeden dat zulke gegoten bijlen inderdaad slechts voor staatsiedoeleinden dienden. In normale gevallen zal de steel van ander materiaal dan de (bronzen) bijl zijn geweest.

[2]) De meeste dier zoogenaamde „staatsiebijlen" zijn nl. in de Soendalanden gevonden. In het geval van onze Blorasche bijl zou het echter ook een Javaansche legende kunnen zijn.

[3]) T. B. G. XLVII: 391 vlg.

[4]) Dat hier van een neushoornvogel sprake is, terwijl op onze „bijl" een boschhaan zou zijn afgebeeld, behoeft een eventueele verwantschap der voorstellingen niet onmogelijk te doen zijn — beide vogels zijn typische woudvogels.

vanen aanleiding was in de koeḍi een combinatie te zien van een arit en een pĕṭèl. [1]) Dat disselvormig aanhangsel nu kan vaak genoeg een vorm aannemen, die zeer sterk herinnert aan een gedegenereerde bijl van het symmetrische, ja zelfs van het asymmetrische type.

Mocht deze veronderstelling — die uiteraard niet meer is dan dat — eenige waarheid bevatten, dan zou de opmerking van Juynboll in diens catalogus meer relief erlangen. [2]) Hij vermoedt namelijk dat deze soort van bijlen oorspronkelijk waren „ceremoniewapens voor het omwerken van den grond, het doorsteken van boomwortels enz."

En daarmede zou dan een mogelijke verwantschap met de koeḍi goed in overeenstemming zijn, aangezien de koeḍi weder in nauw verband staat met houtkappen en ontginning. [3]) In dongèngs wordt of werd verhaald dat sommige koeḍi's in staat waren op bevel van hun meester zelfstandig een woud te ontginnen, terwijl wonderkrachten allerwegen aan dat instrument worden toegedicht. [4]) Dit laatste kan ons dan weer niet verbazen, als wij bedenken welk een groote rol de eerste ontginning van een nederzetting in de mythologie van den stam speelt, terwijl den eersten ontginner zelf als hoogstheilige voorouder de hoogste vereering van zijn nazaten te beurt valt.

En zoo zouden wij dan den cirkel van onze veronderstellingen kunnen sluiten door terug te komen op de menschenfiguren der Roteneesche staatsiebijlen (lees : — koeḍi's), welker overeenkomst met voorouderfiguren ons reeds bij den aanvang was opgevallen, en door bij het Blorasche exemplaar aan een Javaansche zielevogel te denken. [5])

Maar daarmede zouden wij op het onderzoek vooruitloopen en ons doel voorbijschieten.

Alvorens van onzen vogel afscheid te nemen wil ik nog de aandacht vestigen op een gegeven van een geheel andere zijde.

Bij een bezoek aan de oudheden van Soekoeh op den Lawoe in gezelschap van Dr. van der Hoop trof ons de groote overeenkomst tusschen het boven behandelde stuk en enkele der „wapens", die op de verschillende reliefs door boetâ's worden meegevoerd. Men vindt ze aan de eerste poort en op de reliefs van het tjanḍi-achtige bouwwerk vóór de groote piramide. *(Figuur 4 en 5).*

Weliswaar komt de vorm niet geheel overeen — de schoen ontbreekt — doch het lemmet van beide „wapens" is practisch gelijk.

Op het eerste gezicht schijnt het alsof dit nieuwe gegeven de veronderstelling, dat onze „staatsiebijl" ten rechte een koeḍi zou zijn, niet kan bevestigen, daar de bedoelde voorwerpen kennelijk als wapens worden medegevoerd. Toch is zulks slechts schijnbaar.

Immers, in de rijen van boetâ's worden verschillende soorten van „wapens" gebruikt en daaronder herkennen wij met groote zekerheid de pĕṭèl, wat geen wapen is. Ook de overige vormen doen eer denken aan gereedschap dan aan wapens, komen in ieder geval niet overeen met de wapens, welke wij van de overige reliefs kennen. Trouwens, kenners van de wajang zullen hierin niets vreemds vinden — bij boetâ's treft men zelden de satrijâ-wapens aan, zooals boog en kris. Zij strijden met de vuist of met kennelijk

[1]) T. B. G. XLVII: 399.

[2]) Catalogus Leiden, deel V: 194.

[3]) Het is intusschen ook denkbaar dat onze vogel de bijl niet op de juiste wijze vasthoudt, doch dat wat ik de steel noemde, en dat van een scherpe kant voorzien blijkt te zijn, eigenlijk overeen zou komen met het arit-gedeelte van de koeḍi. De vogel zou de koeḍi dan aan dat gedeelte vasthouden. In dat geval is er echter van een werkelijke steel geen sprake.

[4]) T. B. G. XLVII: 404 vlgg.

[5]) Zie voor de samenhang tusschen het boschhoen en de voorouders de opmerkingen van GORIS in T.B.G. LXXVI (1936): 237 vlg. Het lijkt mij zelfs niet onmogelijk dat wij hier met wichelarij uit de vlucht van vogels in verband met de keuze van de ontginning te maken hebben. Daarbij kunnen de voorouders ongetwijfeld een rol spelen.



Figuur 4. Relief van de eerste poort van Soekoeh.
(Foto v. d. Hoop)



Figuur 5. Relief van de tjaṇḍi van Soekoeh. (Foto v.d. Hoop)



Figuur 6. Stempelblok van kalksteen, gevonden op het terrein van Madjapahit. (Foto Holt)



Figuur 7. Afdruk in was van het stempel van figuur 6. (Foto Holt)

primitieve wapens als knotsen en dergelijke [1]).

Het heeft er dus allen schijn van dat de overeenkomst tusschen de „staatsiebijl" of koeḍi en enkele der boetàwapens van Soekoeh eer vóór dan tegen de boven geopperde veronderstelling pleit.

Moge een en ander voor praehistorici en ethnologen een aanleiding zijn hun speciale aandacht opnieuw aan de „staatsiebijlen" te wijden en daarbij gebruik te maken van het nieuwe gegeven van den met zulk een voorwerp wegvliegenden vogel.

II

EEN MUNTSTEMPEL UIT MADJAPAHIT ?

In 1935 kwam het museum van het Java-Instituut door bemiddeling van Ir. J. L. Moens in het bezit van een uit de omgeving van Tràwoelan afkomstig stuk kalksteen, waarin een negatieve afdruk van een cirkelrond voorwerp werd gevonden, welke onmiddellijk deed denken aan een afdruk van een zoogenaamde gobog (Java) of kèpèng (Bali) *(Figuur 6)*. Nadere bestudeering van het stuk verschafte mij de overtuiging dat deze afdruk geen mechanische was, doch opzettelijk in den steen was gegraveerd om als vorm te dienen. Aangezien het mij voorkomt, dat het stuk van belang moet worden geacht voor de geschiedenis van het muntwezen op Java, volge hier een beschrijving en afbeelding.

Het stuk steen, zooals gezegd kalksteen, heeft een geelachtig grauwe kleur en schijnt op het eerste gezicht van een willekeurige gedaante te zijn, ontstaan door het toevallig afbreken van een grooter brok steen. Bij zorgvuldige beschouwing ziet men echter, dat enkele der vlakken van het zeer onregelmatig gevormde blok als het ware door gebruik gepolijst zijn. Daar ik het stuk vaak in de hand nam om den afdruk te bezien, ontdekte ik op een gegeven oogenblik, dat het op een bepaalde wijze buitengewoon gemakkelijk in de hand lag en als het ware in de vuist kon worden gesloten, waarbij dan juist het bijna zuiver afgevlakte gedeelte met den afdruk vrij bleef.

De muis van de hand paste daarbij volkomen in de welving van de bovenzijde, terwijl de vingers en de duim de overige vlakken van het brok omknelden. Het lag dus voor de hand te veronderstellen, dat men het stuk opzettelijk dien vorm had gegeven om ermede te kunnen stempelen. *(Figuur 8)*.

De afdruk of indruk, of wat het dan ook wezen mocht, vertoont een nagenoeg doch niet geheel zuiveren cirkel van 2.4 cm diameter, ongeveer 1 mm uitgediept, doch in het midden een vierkante verhooging hebbende van 4 mm in het vierkant en even hoog als het geheel diep is. Rondom die verhooging bevinden zich voorts vier teekens, in een kruis gerangschikt. Een daarvan is een 6-puntige ster, de overige doen denken aan Chineesche karakters.

Het geheel roept dan ook de bovengenoemde kèpèngs of Chineesche duiten in de herinnering, welke nog steeds op Bali in omloop zijn en op Java herhaaldelijk worden opgegraven. Echter vond ik geen enkele afbeelding van zulk een duit, waarop een ster voorkwam. Daarenboven was er nog iets anders, dat mij deed twijfelen aan een verklaring als gietvorm voor dergelijke duiten. Immers, waar was in dat geval de gleuf, waardoor het metaal in den vorm kon dringen en waartoe diende dan die eigenaardige afvlakking van het steenblok, die zoo goed in de hand past ?

Een oogenblik dacht ik vervolgens

[1]) Van Javaansche zijde werd mij als naam voor het als legendarisch beschouwde „wapen" der Soekoehreliefs het woord kètjà opgegeven. De kètjà schijnt echter een scherpe bovenste punt te hebben.

aan een stempel om op pottebakkerswerk een tjap aan te brengen, doch in de eerste plaats zijn dergelijke tjaps zelden positief en in de tweede plaats lijkt het mij onmogelijk om, zonder de zachte klei van de pot in te drukken, daar met een dergelijk voorwerp een duidelijk stempel op te zetten. De oplossing lijkt mij echter als volgt gevonden te kunnen worden.

Met het in de hand genomen steenstempel drukte men in was den vorm van een munt, nadat het stukje was eerst op een vorm voor de keerzijde van de te verkrijgen munt gelegd was [1]). Om te zorgen, dat de stempels aan beide zijden precies overeen kwamen, zal men kenteekens op beide stempels hebben aangebracht, die elkaar dienden te raken. Misschien kan dit verklaren waarom in het gladde oppervlak van het bewaard gebleven stempelblok op eenigen afstand van het negatief twee putjes worden gevonden, die gecorrespondeerd kunnen hebben met twee daarin passende verhoogingen van het andere stempelblok.

Drukte men nu het bovenste stempelblok op het stuk was, dan ontving dit aan beide zijden een positieven indruk. *(Figuur 7)*. Vervolgens werd het stuk was rond bijgesneden en de wasvorm was gereed. Men had dezen nog slechts in weeke gietaarde te sluiten, waarin een gietkanaal en luchtpijp werden uitgespaard, die tot aan den wasvorm reikten, vervolgens den gietvorm te drogen, te verhitten totdat de was eruit vloeide, en ten slotte het metaal erin te gieten. Na het verbreken van dezen vorm, waarin men waarschijnlijk wel verscheidene was-munten zal hebben gesloten, had men dan de gewenschte metalen munten, welke nog slechts eenige afwerking met vijl of beitel vereischten.

Nu doet zich de vraag voor of er ooit zulke munten gevonden zijn. Onder de mij ter beschikking staande afbeeldingen heb ik er geen ontdekt, welke van juist dìt stempel afkomstig zou kunnen zijn, doch wel een, die met een dergelijk stempel zou gemaakt kunnen zijn. Ik bedoel de munt, welke door Millies is afgebeeld onder no. 109 [2]) en door Netscher en Van der Chijs onder no. 164. [3]). Bedoelde munt is van tin. Zij vertoont aan de eene zijde een 6-puntige ster, wat dus geheel met ons stuk overeenkomt, en verder, eveneens kruisgewijs rondom een vierkant middenstuk (gat) gerangschikt, enkele figuren, waaronder er een is, die vermoed werd Chineesch te zijn, zonder dat men er echter een bepaald letterteeken in kon herkennen.

Dit laatste komt overeen met het feit, dat ik van deskundige zijde mocht vernemen, dat de teekens van ons stempel geen Chineesche karakters zijn. Zien wij voorts, dat dit onherkenbare teeken geheel overeenkomt met een der teekens van het stempel, dan lijkt mij twijfel wel uitgesloten.

Thans kunnen wij dan ook vermoeden hoe de andere zijde er uitgezien moet hebben. Op de afbeelding bij genoemde schrijvers ontwaren wij daar namelijk een voorstelling, welke helaas niet duidelijk genoeg is om te kunnen zeggen wàt zij precies voorstelt. In ieder geval staat er een persoon op afgebeeld, die zich boven een ambèn bevindt.

Misschien is het geluk ons dienstig en wordt ook de andere helft van ons stempel ontdekt.

---

[1]) Dit schijnt ook de methode geweest te zijn bij het vervaardigen der zoogenaamde mâ-muntjes, zooals ik hoop in de beschrijving van de collectie van Z. H. Mangkoe Nagoro VII uiteen te zetten. Met dit verschil echter, dat daar naar alle waarschijnlijkheid niet eerst was werd gebruikt, doch het zilver onmiddellijk in een bronzen vorm werd gegoten, waardoor het aan den onderkant het gewenschte teeken kreeg en aan den bovenkant vervolgens kon worden gestempeld.

[2]) H. C. Millies, Recherches sur les monnaies des indigènes etc. Den Haag 1871, planche XIV.

[3]) E. Netscher en Mr. J. A. Van der Chijs, De munten van Nederlandsch Indië. In Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap enz. deel XXXI, Batavia 1864. Plaat XIX.



Figuur 8. Het stempelblok in de hand liggend. (Foto Holt)



Figuur 9. Inscriptie van Ranoe Kĕmbâlâ. (Foto v. d. Bosch, Malang.)



Figuur 10. Inscriptie uit 1203 A. D. (Foto O. D. 1516)

Intusschen is het hiermede dus wel bewezen dat munten van het bovenbeschreven type en volgens Netscher gevonden op de plaats, waar het Mataramsche leger bij het beleg van Batavia zou hebben gelegerd [1]), onder meer in Madjapahit vervaardigd werden en wel met toepassing van het cire-perdue procedee. Dit laatste lijkt mij voldoende belangrijk om deze kleine publicatie te kunnen verantwoorden.

III

NOG EENS DE INSCRIPTIE VAN RANOE KĚMBÂLÂ.

In 1919 werd door den Heer Lisius voor het eerst de aandacht gevestigd op een rotsblok, staande bij het op den Smèroe gelegen meertje Ranoe Kěmbâlâ en beschreven met een twee-regelige inscriptie. Dr. Bosch heeft deze inscriptie in het Oudheidkundig Verslag van 1920 gepubliceerd. [2]) Genoemde geleerde zegt erover:

„Het tweeregelige, goed gespaard gebleven inschrift begint met een viertal karakters, waarvan de beteekenis niet duidelijk is. Het eerste teeken is een l a of, als cijfer opgevat, een 7. Daarop volgen twee gelijkvormige teekens, die als letters noch als cijfers zijn thuis te brengen; het meest gelijkenis vertoonen zij met de j a, waarvan dan echter het middenstuk op geheel ongewone wijze gevormd zou zijn, of, als cijfer opgevat, met de 4, in spiegelschrift. Het vierde teeken is een g a, als cijfer een 1.

De rest van het inschrift, waarvan de lezing geen moeilijkheid geeft, luidt: m p u k ā m e ç w a r ā t ī r t h a y a t r a (te lezen K ā m e ç w a r a en t ī r t h a y ā t r a) d. i. „de tocht naar de heilige badplaats (ondernomen door) Heer Kāmeçwara." "

Daar de gepubliceerde foto niet bij de juiste belichting is genomen kunnen worden en dus onduidelijk is, gelukte het ook mij niet in de door Bosch twijfelachtig genoemde teekens iets leesbaars te herkennen.

Wel meende ik dat de overeenkomst van de twee bijna gelijkvormige teekens, door Bosch voor een ongewone j a of een 4 in spiegelschrift aangezien, ten rechte talings waren, gezien hun gelijkenis met de taling van de tweede regel in het woord kāmeçwara. Maar zulks gaf geen beteren zin.

Gelukkig heeft echter de Heer J. A. de Jong te Soerabaja mij een duidelijker foto der inscriptie toegezonden en wel een met een betere belichting *(Figuur 9)*.

Daardoor is het mij thans mogelijk een poging te wagen tot verklaring van de eerste vier teekens.

Het eerste teeken is, zooals Bosch terecht meende, ongetwijfeld een l a. Ik meen echter op de foto nog iets daarbóven te zien en wel een oeloe, hetgeen de klank l i zou geven.

Het tweede teeken houd ik voor een taling, evenals die van de tweede regel, doch zonder omhoog gekruld uiteinde van het onderste been. Een ander teeken kan ik er niet in zien.

Het derde teeken lijkt mij ongetwijfeld een d a, gezien het naar beneden omgekrulde onderste been.

Het vierde teeken ten slotte is onmiskenbaar een w a.

Alles bijeen zou dus geven: l i d e w a, hetgeen onzin is. Ik vermoed nu dat zich naast de oeloe, op de verweerde plaats, een tjĕtjak bevonden heeft, hetgeen de eerste klank tot l i n g zou maken.

Aldus zou men dan voor het geheel verkrijgen:

l i n g d e w a m p u k ā m e ç w a r ā-t ī r t h a y ā t r a.

Alvorens te trachten dit te vertalen, nog een enkele toelichting.

[1]) O. c. pag 141. Gezien deze vindplaats vraag ik mij af of wij niet moeten spreken van n o o d g e l d.
[2]) Oudheidkundig Verslag 1920: 100/101.

L i n g beteekent „woord" maar ook „naam" (sañjñā)

De woorden d e w a m p u doen denken aan den bekenden term d e w a g u r u, in de Tantu Panggĕlaran voorkomend en het hoofd van een maṇḍala aanduidend. Maar ook zou men het letterlijk kunnen nemen en vertalen met „godheid" + „geestelijke", waarbij het niet uitgesloten is, dat d e w a niet zoozeer een godheid als wel een vorstelijk persoon aanduidt, aangezien d e w a geregeld in de Oudjavaansche oorkonden in de vorstentitulatuur voorkomt [1]) en i d e w a nog heden op Bali de aanspreektitel van een vorst is.

In dat geval zou een en ander kunnen slaan op een vorst, die in den geestelijken stand getreden was.

De combinatie k ā m e ç w a r ā t ī r t h a y ā t r a splits ik in k ā m e ç w a r a + a t ī r t h a y ā t r a, wat beteekent: „K ā meçwara deed een bedevaart". T ī rthayātra beteekent weliswaar óók „bedevaart naar een badplaats" doch kan evengoed een gewone bedevaart aanduiden.

Het komt mij voor, dat de in de inscriptie bedoelde bedevaart niet uitsluitend het meer Ranoe Kĕmbålå op het oog had, doch meer algemeen de Smèroe-top gold. Immers, wij weten, dat de Smèroe als de naar Java overgebrachte Mahāmeru werd beschouwd, waarvan de eigenlijke top door den Pĕnanggoengan werd gevormd. Tevens weten wij uit de Tantu Panggĕlaran, dat zich op dien Smèroe de kluizenarij van Çiwa bevond, tot verfraaiing waarvan door dien god het bedoelde meer was gegraven [2]). Een en ander doet mij veronderstellen dat de bedoelde bedevaart dus nog iets anders op het oog had dan alleen een bezoek aan het meer.

Wie is nu die dewa mpu Kāmeçwara? Bosch heeft getracht er enkele personen mede in verband te brengen, acht het resultaat gering en spreekt ten slotte van „geen overwegend bezwaar" om in dien persoon de dyaḥ Kāmeçwara van de oorkonde van Sidotĕkå uit 1323 A.D. te zien.

Ik geloof dat er misschien een middel bestaat om de keuze wat te beperken, namelijk door vergelijking van de gebruikte schriftsoort.

Vergelijken wij namelijk de schriftsoort van onze inscriptie met die van de periode van de oorkonde van Sidotĕkå, dan blijkt zij een gansch andere te zijn. Dit zou nog geen ernstig bezwaar opleveren, ware het niet, dat er een schriftsoort gevonden kon worden, die er wèl op lijkt. En die kan gevonden worden.

Ik bedoel de korte inscriptie op een steentje uit het Soerabajasche [3]), door Brandes bij Groeneveldt gepubliceerd en dateerend uit 1203 A.D. Helaas komen in die korte inscriptie niet alle teekens van de onze voor, doch die, welke zij gemeen hebben, vertoonen een groote verwantschap. *(Figuur 10)*.

Bijna indentiek zijn: r a, k a, t a, met dien verstande, dat de k a en t a van 1203 A.D. een kort horizontaal streepje aan den rechter bovenhoek vertoonen.

Sterk overeenkomend zijn: m a, p a en de lajĕr.

Zonder te kunnen zeggen dat beide schriftsoorten volkomen aan elkaar gelijk zijn — de „knik" boven in het eerste been der letters van Ranoe Kĕmbålå komt bij die van 1203 niet voor — kunnen wij toch opmerken dat zij ten nauwste verwant zijn.

Wij zullen dus wel niet ver van de waarheid zijn als wij aannemen dat onze inscriptie van Ranoe Kĕmbålå òf uit het begin van de 13e, òf uit het einde van de 12e eeuw dateeren kan.

Wat wil dat nu zeggen?

Dat wil zeggen, dat zij valt in den tijd,

[1]) En wel op het einde en dus — daar die titulatuur geheel Sanskrit is — het geheel omvattend, het belangrijkste element eruit aangevend.

[2]) Tantu Panggĕlaran, ed. PIGEAUD, pag. 100, 167, 256.

[3]) Catalogus GROENEVELDT pag. 327 noot en 577.

waarin in Kaḍiri een vorst regeerde of geregeerd had, die den naam droeg van Kāmeçwara, juist den naam dus van onze inscriptie.

Heb ik den aanvang der inscriptie goed gelezen, dan zou de titel d e w a m p u zelfs zeer voor een identificatie der beide Kāmeçwara's pleiten en de geheele inscriptie — die dan zou luiden: „Dit is de naam van (of: Dit zijn de woorden van) den Vorst-geestelijke Kāmeçwara, die een bedevaart deed" — moeten worden toegeschreven aan Kāmeçwara II van Kaḍiri, hetzij tijdens, hetzij nà diens regeering, doch in ieder geval nadat hij zich in den geestelijken stand had begeven. Iets dergelijks dus als wij van Erlangga en andere vorsten kennen.

En daarmede zou de inscriptie ongetwijfeld aan belangrijkheid winnen.

VOLKSKUNDE VAN JAVA IV

door

J. W. VAN DAPPEREN.

XX. Het is bekend onder de adellijke families op Java dat de Regentswoning te Brebes in kwaden reuk staat. 't Is een feit inderdaad dat vele daar gewoond hebbende Boepatis niet veel geluk gekend hebben. Of zij hadden groote moeilijkheden, ook in hunne familie, werden ziek of stierven na slechts kort 't Regentschap beheerd te hebben òf werden ontslagen. De oorzaak van dit alles wordt aan Ki Djaka Polèng geweten.

't Verhaal van Ki Djaka Polèng die er vermaak in vindt te verblijven op 't erf der Regentswoning te Brebes.

Volgens 't verhaal van ouderen had Kiahi Soera, Regent van Brebes, eertijds Patih van Krawang, een grassnijder, uit laatst genoemde plaats medegenomen. 't Was nog een jonge kerel, Si Polèng genaamd. Op een zekeren dag ging deze op de rijstvelden grassnijden, en juist daarmede aangevangen vond hij de losgelaten huid van een welang [1]), ongeveer ter breedte van een handpalm, die hij zoo terloops als buikband aandeed. Terwijl hij de huid echter om zijn buik wilde schikken zooals 't behoort was deze in eens verdwenen. De jongen ging door met zijn werk en toen zijn mand vol was ging hij naar de Regentswoning terug. Daar aangekomen bracht hij de mand naar den paardenstal. Honger hebbende, ging hij naar de keuken en ontmoette een van het bediendenpersoneel dat daar dienst deed. Hij vroeg om rijst, maar de vrouw die hij 't verzoek deed schrok, zij hoorde een stem maar zag niemand. Toch herkende zij de stem van Si Polèng en vroeg: Waar zit je Polèng? Hij gaf ten antwoord: Ik zit hier voor je. De vrouw ging daarop hardloopend naar den Regent om te vertellen wat er gaande was. Polèng werd daarop door den Regent geroepen die tot hem sprak: Polèng waar ben je? Evenals in de keuken zeide Polèng: Heer ik zit hier vlak bij U. De Regent zeide toen: Genoeg, het is de wensch van den Heer, als jij een onzichtbaar wezen bent geworden, blijf dan toezicht houden op deze woning.

Tot op heden zeggen meerdere menschen die Ki Djaka Polèng opgemerkt hebben, dat hij er uit ziet als een welang, wit met zwarte vlekken, en een kop langwerpig als een flesch.

[1]) Bungarus annularis. slang.

Tjarijosipoen Ki Djaka Polèng ingkang mekareman ing salebetipoen pekarangan dalem Kaboepatèn Brebes. Mitoeroet tjarijosipoen tijang sepoeh-sepoeh Kiahi Soera, Boepati ing Brebes, roemijin Patih Krawang, kagoengan abdi pekatik bektan sangking Krawang, taksih djedjaka, namènipoen Si Polèng.

Poenika satoenggal waktoe késah ngarit dateng sabin-sabin. Sareng saweg ngarit manggihi wloengsoenganipoen sawer welang, wijaripoen watawis satampèl, ladjeng dipoen pendet, pengangoeran, dipoen enggé saboek. Sareng poen terapaken madaranipoen waoe wloengsoengan ladjeng itjal, boten ketingal. Laré wahoe teroes ngarit. Sasampoenipoen krandjang kebak ladjeng wangsoel ing dalem kaboepatèn, roempoet kadèkèk ing gedogan. Wetengipoen loewé moeroegi dateng dapoer pinanggih kalijan abdi pawon. Pijambakipoen neda sekoel dateng abdi. Si njahi kagèt. Wonten soewantenipoen, nanging boten ketingalan roepènipoen. Nanging si abdi boten soepé bilih soewantenipoen si Polèng. Djawabipoen si Nini: Kowé nangendi Polèng? Wangsoelanipoen si Polèng: Wonten ngriki ngadjengan sampéjan. Si Njahi ladjeng mladjeng njaosi oeninga dateng Kandjeng Boepati bilih wonten lelampah ingkang mekaten. Poen Polèng ladjeng dipoen timbali déning Kandjeng, dawoehipoen Kandjeng: Kowé nangendi Polèng? Sami kéma-



Foto 1. Graf van Harja Singasari Panatajoeda te Soera, Djatibarang, Brebes.
Oud Tegalsch snijwerk.



Foto 2. Graf te Soera, Djatibarang, Brebes, van R. A. Singasari Koesoema, vrouw van den Patih van Krawang, wiens graf vrijwel gelijk is aan dat van hun zoon: Harja Singasari Panatajoeda. Oud Tegalsch snijwerk. De drie graven zijn flink door witte mieren aangetast.



Foto 3. Deur van de langgar te Soera, Djatibarang, Brebes, met het graf van Pangéran Atas Angin?



A



B

Foto 4. Zeer oude geweven Tegalsche doek, naar beweerd wordt gedragen als hoofddoek door Sèh Atas Angin. Bewaard te Soera, Djatibarang en dienend tot omhulsel van poesaka's aldaar. A: boveneinde, B: ondereinde.

won Si Polèng wangsoelanipoen: Abdidalem wonten ing ngarsa dalem, ing ngriki. Ladjeng Kandjeng ḍawoeh : Ija wis, dilalah kresa Allah, nèk kowé dadi wong Siloeman, ija wis, iki dalem toenggonana. Mila ngantos sapriki kaṭah tijang ingkang dipoen soemerepi, tjarijosipoen tijang ingkang dipoen soemerepi, roepinipoen Ki Djaka Polèng tjemeng polèng-polèng peṭak kados roepinipoen sawer welang. Sarta sirahipoen lantjip kadosdéné gendoel.

Kiahi Soera van Krawang, eerst ambteloos burger, daarna benoemd tot Patih van Krawang, om ten slotte tot Regent van Brebes verkozen te worden, waarna hem vergund werd den naam Harja Singasari Panatajoeda aan te nemen, ligt begraven op Soera, Djatibarang bij Brebes, naast zijne moeder. Het derde graf moet het lijk bevatten van zijn vader, Patih van Krawang.

De bijgaande foto's mogen een denkbeeld geven van de fraaie met Tegalsch snijwerk versierde „kidjing" grafzerken, die inderdaad een vorstelijken indruk maken. *(Foto 1 en 2)*

Benoorden deze graven ligt in een gebouwtje van steen, waarvan het dak bekroond is door een fraai topstuk, terwijl het geheel als bidplaats dient, het graf van een Wali — ten onrechte? Pangeran Atas Angin genoemd. Als djimats worden hier bewaard een zeer fijne koeḍi, en een in kleine schacht gestoken lans Si Pelatar, waarvan de punt is afgebroken. Deze voorwerpen zijn gehuld in een oud weefsel van Java met tegenwoordig hier onbekende patronen. Het fond is blauw, de figuren wit. Ook dit weefsel wordt genoemd toeloeh watoe en moet geweest zijn een serban, tulband, van den Wali. *(Foto 3 en 4)*

De koeḍi moet den Wali bij zijn tochten over Java behulpzaam zijn geweest om allerlei moeilijkheden te overwinnen. De punt van de lans brak af toen de Wali zich eens op een steen zette te Lebaksioe (Tegal), was onvindbaar.

Volgens 't bijgeloof zal deze punt, zoowel als de verloren kris genaamd Song Kéjan, van den Wali, wanneer de volheid der tijden is aangebroken, zich dan weder voegen bij 't bewaarde. In vroegere jaren waren hier kropaks die door een der vorige Regenten van Brebes tijdens een bezoek op de plaats, mede genomen zijn. Nog andere zijn bij een brand verloren gegaan.

Op de plaats wordt op Djoemahat Kliwon en ook tijdens het inlandsche Nieuwjaar druk geofferd en gebeden. Van den serban gaat hierbij een foto.

Op welke wijze Kiahi Soera eerst tot Patih en later tot Regent benoemd werd, geeft 't onderstaande Javaansche verhaal weer.

Zooals ouderen van dagen verhalen was er eens een adellijk man, ambteloos burger, Kiahi Soera genaamd, wonende te Krawang. Deze man was kluizenaar. Op zekeren keer, op 't uur van 't morgengebed, ging K. Soera onder 't stortbad staan om de ritueele reiniging te verrichten. Terwijl hij met beide handen 't water opving, viel er van boven een ontblocte lans die met 't water was komen afdrijven, neer. K. Soera greep de lans, en bracht haar naar huis, waar hij aan 't wapen een steel aanbracht. Terwijl de man nu 's nachts sliep, droomde hij dat hij een zijner voorouders ontmoette die tot hem zeide : Soera, op 't oogenblik is Batavia in rep en roer, degeen die opschudding verwekt is de Pangéran van Bantam. Naar men zegt beschikt hij over bovennatuurlijke macht, kan zelfs vliegen. Er is een proclamatie uitgevaardigd dat hij, die den Pangéran weet te overmeesteren, een groote belooning zal krijgen. Dit is iets voor jou, neem je lans mede, en steek niet alleen den man, hoe sterk hij ook is, maar ook zijn schaduw overhoop, verlamming zal optreden en van tegenstand bieden is geen sprake. Toen K. Soera wakker werd herinnerde hij zich den droom en ging naar Batavia. Nadat hij zijn opwachting bij machtheb-

bers gemaakt had, nam hij op zich, zich persoonlijk van den Pangéran meester te maken. De Gouverneur Generaal zeide daarop: goed, val hem aan en ik zal je flink beloonen. In den gevolgden strijd legde de Pangéran van Bantam het af, hij werd gevangen genomen en verbannen. K. Soera werd tot belooning Patih van Krawang gemaakt. De lans kreeg den naam Telaga pantjoeran en werd een reliquie van den Kiahi.

Mitoeroet tjarijosipoen tijang sepoeh-sepoeh wonten prijantoen préman nami Kiahi Soera, dalemipoen ing Krawang. Poenika wong ahli rialat (tapa). Satoenggal waktoe wantji soeboeh wahoe Kiahi Soera késah ing pantjoeran preloe badé toja woeloe salat soeboeh. Sareng astanipoen kalih njadong ing toja pantjoeran krantil wonten waos ligan ingkang kéntir déning toja wahoe. Wahoe wahos ladjeng kaästa, kabekta kondoer dateng dalem, ladjeng dipoen dederi. Sareng daloenipoen Kiahi Soera saré njoepena pinanggih loeloehoeripoen. Poenika dipoen dawoehi makaten: Soera iki ing Betawi lagi ana gègèr, ja ikoe gègèré Pangéran Banten ngamoek [1]. Katjarita banget sektiné toer bisa miber. Ana oendang-oendang sapa wongé kang bisa njekel bakal diparingi gandjaran, kang loewih gedé. Ikoe tanggoengan kowé, toembakmoe enggonen, moengsoeh adja manèh oewongé koewata sanadjan wajangané baé toembaken, mesti loempoeh ora koewat njangga.

Ki Soera sareng nglilir saré ladjeng ènget soepenanipoen, ladjeng pangkat ing Betawi, Sasampoenipoen sowanan kalijan para Agengageng Ki Soera sagah njepeng idjèn dateng Pangéran Banten ingkang ngamoek wahoe. Dawoeh wangsoelanipoen Toewan Besar: betjik pagoeten gedé gandjarankoe menjang kowé. Sareng dipoen pagoet Pangéran Banten kawon, katjepeng ladjeng kasélong. Kjahi Soera dipoen gandjar dados patih ing negari Krawang.

Wahos dipoen namèni Kjahi Telaga pantjoeran, dados poesakanipoen Kjahi Soera.

Het verhaal wordt voortgezet met de geschiedenis van T. Poespanegara, Regent van Brebes.

Deze wenschte zich niet te voegen naar het Nederlandsch Bestuur, en de G.G. Raffles te Batavia, hoorende dat vertoogen geen uitwerking hadden, liet ten slotte K. Soera, den Patih van Krawang, roepen. De G. G. zeide tot hem: Durf jij op tegen den Regent van Brebes? K. Soera gaf met een ernstig gezicht ten antwoord: Ik volg Uw bevel. Daarop zeide de G. G. Nu, zie hem te verjagen en dan zal ik je zelf Regent van Brebes maken. K. Soera, na dit op zich genomen te hebben, ging naar Krawang terug. Daar gekomen riep hij zijn familieleden en maagschap op en sprak hen als volgt toe: Vrienden, verneem bij dezen dat de G. G. mij opdroeg den Regent van Brebes te verjagen, kom aan, allen die mij genegen zijn maken ruim baan te Brebes. Met al zijn verwanten trok de Kiahi toen naar Brebes. Tegen 't vallen van den avond kwamen zij in een dorp niet ver van Brebes gelegen. Poespanegara, de Regent van Brebes, 's nachts vernemend dat K. Soera van den G. G. opdracht had gekregen hem uit zijn ambt te ontzetten, en reeds dichtbij was, sloeg de schrik om 't hart, bevreesd als hij was voor K. Soera en verliet nog dien nacht met vrouwen, kinderen en verwanten zijn woning en week uit naar het dorp Kalisoka in het Tegalsche. Toen hij stierf werd hij op het oude kerkhof te Seméda in het district Pangka begraven.

Den volgenden morgen brak K. Soera met zijn volk op uit het boven genoemde dorp en vond, toen hij te Brebes kwam, een verlaten Regentswoning. Hij bracht daarop aan den G. G. te Batavia verslag uit van zijn bevindingen en K. Soera werd daarop tot Regent van Brebes benoemd onder den naam van Harja Singasari Panatajoeda, en kreeg als belooning van den G. G. het genoemde dorp ten geschenke dat hij den naam Ketanggoengan gaf (in verband met het Javaansche woord „Ketanggoengan", aanduidende 't hebben moeten pleisteren omdat 't avond werd, vlak bij Brebes).

[1] Pangéran Ahmed.

Sigeg gantos tjarijosipoen Kjahi Toemenggoeng Poespanegara, Boepati ing negari Brebes. Poenika mogok, mboten poeroen dipoen rèh dèning Goepermèn landi. Katjarijos Toewan Besar ing Betawi, Toewan Besar Rafeles, mireng doeka jajah sinimpi, ladjeng animbali Kjahi Soera, patih Krawang wahoe. Ki patih dipoen ḍawoehi: Kowé tak doe karo Boepati Brebes apa wani? Oendjoekipoen Kjahi Soera: Sendika. Sarta wantoen Toewan Besar ḍawoeh: Wis oesiren, mengko kowé bakal dak angkat dadi Boepati Brebes. Kjahi Soera moendjoek sandika, ladjeng kondoer ḍateng dalemipoen Krawang, ladjeng ngoenḍang-oenḍang sanak sentananipoen sadaja, temboengipoen: Sanak, sanakkoe kabèh paḍa dadija kawroehanamoe nèk akoe dioetoes dèning Toewan Besar, andikakaké ngoesir Boepati Brebes, sapa sing asih marang akoe ajo paḍa ngloeroeg menjang Brebes. Kjahi patih ladjeng biḍalan, sarta kadèrèkaken sanak-sanak sarta sentananipoen sadaja ḍateng Brebes. Sareng doemoegi ing ḍoesoen satoenggil boten tebih sangking Brebes rep dados ladjeng njaré wonten ing ngrikoe.

Sigeg gantos tjarijosipoen Kandjeng Poespanegara Brebes, sareng daloe mireng bilih Kjahi Soera dipoen oetoes dèning Toewan Besar ngoesir ḍateng sariranipoen sarta samangké wonten tjelak. Kiahi Toemenggoeng sanget alit penggalihipoen sarta adjrih ḍateng Kiahi Soera, dados daloe poenika oegi Kjahi Toemenggoeng sagarwa poetra sentana, sami lolos biḍal ḍateng ḍoesoen Kalisoka (Tegal), sareng séda kakoeboer ing tjanḍi Seméda bawah district Pangka (Tegal).

Sareng éndjangipoen Kiahi Soera biḍalan sawadya-balanipoen saking ḍoesoen wahoe, sareng doemoegi ing Brebes, mlebet ing dalem Kaboepatèn sepen. Oegi ladjeng tjaos oendjoek lapoer ḍateng Toewan Besar Betawi poenapa kawontenanipoen. Ladjeng Ki Soera dipoen angkat dados Boepati Brebes, dipoen paringi asma Harja Singasari Panatajoeda, sarta dipoen paringi gandjaran dèning Toewan Besar Rafeles siti ḍoesoen wahoe. Sarta wahoe ḍoesoen mila dipoen namèni Ketanggoengan, menḍet saking rawoehipoen Ki Soera waktoe rep ketanggelan sonten.

XXI. Het geloof aan „siloeman", volgens 't Wdbk van Gericke en Roorda: het onzichtbaar zijn van wezens, maar ook, zooals blijken zal van toepassing op gebouwen en dergelijke, welke op zekere tijden voor bepaalde personen onder hunne afgelegde, vroeger wezenlijke vormen zichtbaar zijn, is onder de bevolking van de Residentie Pekalongan, zoowel in 't Oosten als 't Westen, in de vlakte en op 't gebergte, nog zeer verbreid.

Werd boven het siloem van Ki Polèng, meer op zich zelf staand, betrekkelijk buiten de bevolking omgaande, weergegeven, zoo krijgen meerdere gevallen waarbij van siloem sprake is, een gansch andere beteekenis, aangezien een groot deel der bevolking van een streek er door beroerd is geworden en 't geloof er aan nog tot op heden stevig staat.

Als zoodanig kan o.a. 't bosch van Si Rawoeng beschouwd worden. Hier, naar alle waarschijnlijkheid een zeer oude opvatting, die terug te brengen is tot 't geloof in een bepaald geestenland, een begrip zooals dat van meer primitieve volkeren in Nederlandsch-Indië, in vergelijking met de bewoners van Java, bekend is.

Si Rawoeng ± 10 K.M. van Petaroekan in 't Pemalangsche verwijderd, is in oudere tijden een groot bosch geweest, volgens overlevering gelegen op een schiereiland, een stuk land dat door de groote aanslibbing op de Noordkust, hier middels de Tjomalrivier in hoofdzaak, in den loop der eeuwen zijn vroeger aanzien heeft verloren, nu slechts aan de N. zijde nog door de zee bespoeld wordt en in de tegenwoordig bestaande kustlijn is opgenomen. Het oerwoud heeft geleidelijk plaats moeten maken voor desas en sawahs, alsook in de latere jaren voor een klapperperceel van 400 bahoe van den Heer Mackenzie. In dit laatste stuk lag vroeger een geheel schoongehouden gedeelte, waarbinnen eenige graven, naar waarschijnlijkheid een oude offerplaats. Bij 't openkappen van 't perceel weigerde de omwonende bevolking, bevreesd voor de gevolgen der heiligschennis mede te werken, zoodat 't vellen der boomen gedaan werd door Christenen en menschen uit Cheribon.

Op 't oogenblik ziet men nog slechts een groep regenboomen, om de bestaande graven geplant. Volgens de overlevering woonde hier geruimen tijd Soenan Geseng, vandaar dat de plaats nu Si Geseng genoemd wordt. De Soenan had een pesantrèn — godsdienstschool — opgericht die echter langzamerhand door afbrokkeling van den oever van de Tjomalrivier verzwolgen werd, herhaaldelijk dan verplaatst werd, 't zelfde lot wederom onderging en op 't oogenblik ± 200 M van de oorspronkelijke plaats is komen te liggen. De om de pesantrèn liggende graven, vroeger vereerd, verdwenen tevens in den vloed, zoodat de tegenwoordige pesantrèn geen school meer, slechts een groote goeboeg, waarbinnen een afgeschoten plekje door een wit gordijn omhangen, niets meer bevat.

Naar men aanneemt ligt te midden van nog eenige graven, op Si Geseng, 't graf van den Wali.

Te midden der klappertuinen staat ongerept een daar destijds niet gekapte oude djatiboom, Djati Songsong geheeten, de paséban — soort antichambre voor hen die hunne opwachting maken — van de Ratoe der Javazee, een plek waar door zeer velen in stille afzondering overnacht wordt (njepi). De geheele omgeving is de verblijfplaats van ontelbare geesten, en tot op heden is 't geloof staande gebleven dat de zielen van de afgestorvenen der rasechte Pemalangers, hetzij adel of geringen, verhuizen naar Si Rawoeng, Swarga- of Kamaloka genoemd. Zie Prof. Hazeu, Bijdrage tot de kennis van het Jav. Tooneel, blz. 41, noot 3: „. . . die geesten verwijlen in hunne (d.i. der menschen — V. D.) onmiddellijke omgeving." Alvorens hier binnen te kunnen treden, ondergaan de zielen een onderzoek en loutering in den voorhof van Si Geseng.

Niet ver van Si Geseng is nog een kleinere plaats van vereering, door den een Si Roewèk, den ander, naar een aanwezige lontarpalm, Si Kropak geheeten.

Op Kemis Wagé, Djoemahat Kliwon en in 't algemeen de groote feestdagen komen van alle kanten menschen van Midden-Java een bezoek aan de graven brengen. Ook de Pesantrèn wordt door hen, die rijkdom willen verwerven, niet vergeten en een bloemoffer neergelegd binnen het afgeschoten gedeelte, waarna de hulp van den daarbij vertoevenden djoeroe-koentji wordt ingeroepen. Het aantal menschen op één dag daar te zamen komende bedraagt dikwijls een kleine driehonderd.

Somtijds hoort men op de plek tusschen 's avonds 6 en 's nachts 1 uur een zeer wonderlijk geluid, 't slaan op terbangs, tamboerijnen, en gamelaninstrumenten, gepaard gaande met groot gedruisch komende van 't achterland, al aanzwellende en ten slotte verdwijnende in de zee. Geloofwaardige Europeanen verklaren dit soms in maannachten ook duidelijk gehoord te hebben. Voor de bevolking is het het in optocht voorbij trekken van de Vorstin der Javazee, begeleid door de schare. Zij is dan ergens in 't gebergte op bezoek geweest. Voor hen die in dergelijke nachten de Vorstin gekleed zien in een kain parangroesak, een groen baadje en boven 't hoofd een rooden songsong — een zonnescherm — is de Dood nabij.

Omtrent den Soenan Geseng bestaat in 't Tegalsche en Oostelijk daarvan een legende gansch afwijkend van de verschillende overleveringen medegedeeld door Dr. D. A. Rinkes in zijn: de Heiligen van Java III. Tijdschrift voor de Indische Taal, Land- en Volkenkunde, Deel LIII.

In dit verhaal wordt Soenan Geseng vereenzelvigd met Kontéla of Kontéja, den bekenden heidenschen (Hindoe) Vorst van Tjahjana in het Poerbalinggasche, wiens naam nog voortleeft in verband met de legende van den Goe-

noeng Lawèt in het Bandjarnegarasche. Deze, na zijn overgang tot den Islam Darmakoesoema geheeten, kreeg van Sech Maghribi opdracht tapa (kluizenaar) oefeningen te doen aan de Noordkust, aldaar den Islam te verbreiden en een lichtglans uit Mekka, die in 't Westen zou verschijnen, af te wachten en dien te volgen. Darmakoesoema ging zich vestigen te Si-Rawoeng, onderwees daar in zijn pesantrèn verschillende lieden en wachtte op 't verschijnen van 't licht dat echter wegbleef. Ten zeerste daardoor bedrukt van gemoed liet hij dagelijks aan zijn tranen den vrijen loop die een put bij de kluis vormden. Waar zijn hart brandde van smart kreeg hij den naam Soenan Geseng. Tenslotte zag hij een licht in 't Westen, maakte zich reisvaardig, trok weg en belandde te Cheribon waar Soenan Goenoeng Djati de bekende vergadering der Walis belegd had. Na eenigen tijd stierf hij te Cheribon en zijn lijk werd naar zijn vroegere kluizenaarsplek teruggebracht. Nog een ander groot siloembosch, nu ook verdwenen, lag daarbij: Si Loning.

Een ander voorbeeld van siloem heeft men in 't bosch Si Roban bij de halte Koripan der S. C. S. gelegen. Hier voor hen die 't dan zien kunnen 't voor hun oogen opdoemen van den Kraton van Praboe Maharadja Troebiksa. De plek blijft altijd schoon, evenals dit 't geval is met een plaats beoosten de vorige die gezegd wordt de woonplaats te zijn van Radèn Banteng. Omtrent den Kraton Si Roban gaat 't volgende verhaal.

Indien iemand in de bijliggende désa met fraaie stem op de bekende zangerige wijze 't een of ander oud verhaal voordraagt, gaat de Vorst somtijds met familieleden en gevolg buiten den Kraton, om naar de voordracht te luisteren.

Is 't lezen afgeloopen dan gaat de Vorst terug en den volgenden ochtend ziet de voordrager een der ondergeschikten van den Kraton tot zich komen, die hem namens den Vorst uitnoodigt de lezing in den Kraton te herhalen. Waar de lezer zijn vrouw en kinderen niet alleen wil laten in de boschrijke omgeving, vraagt hij verlof dat deze hem zullen vergezellen. Dit goed gevonden zijnde gaat men op reis, den weg naar den Kraton, gewezen door den afgezant. Zij gaan ten slotte 't bosch Si Roban in en de bewoners der désa zien hunne genooten nimmer terug. Zij zijn siloem geworden.

De vrees voor mogelijk verdwijnen is bij sommigen zoo groot, dat, in de omgeving der plaats moetende vertoeven, meerderen 's nachts niet in de désa willen verblijven, maar zich op 't emplacement der halte te slapen leggen.

Nog eenige siloemgeschiedenissen mogen hier beneden plaatsing vinden. Zij zijn afkomstig uit West-Pekalongan.

Naar 't verhaal gaat, lag er in het bosch Igir bandéra behoorende tot het dorp Kalimoesoe in het district Boemiajoe, een gehucht ongeveer vier en twintig woningen omvattende. Kebajan [1]) in dat gehucht was Kaki Semproeng. De jongens van 't gehucht waren gewoon hun vee te weiden op de tot het dorp behoorende woeste gronden. Eens bij elkaar zijnde was er een jongen die een ondeugende inborst had. Deze maakte 't plannetje om zijn makkers eens bang te maken, klom daartoe in een sempoerboom en haalde een wittemierennest dat boven in den boom zat uit, bracht dit naar beneden en sprokkelde daarom wat droge takken van den sempoer. Het nest stak hij in brand, en toen het verkoold was, stampte hij op een grooten steen met een kleineren 't geheel fijn als stof en besmeerde zijn gezicht met strepen en vegen. Daarop uit het bosch tredend, ging hij op zijn makkers toe, zette een geweldige keel

[1]) Persoon die het beheer voert (noot v. d. schr.).

op met zware stem, en met zijn handen in de lendenen schreeuwde hij : Ik ben de duivel die hier in 't bosch woon, hem die tegen mij durft, ga ik bevechten en bijten.

Toen de jongens de stem hoorden doch niets zagen, rende ieder naar zijn woning en verklapten aan hun ouders dat er een duivel op de gronden was. Ook de jongen die den duivel had uitgehangen ging daarop naar huis, waar zijne moeder juist de rijst aan het koken was, en zeide tot haar : moeder ik heb honger en vraag eten. De moeder schrok, zij hoorde een stem doch zag niets. Zij vroeg daarop : Waar ben je ? en de jongen antwoordde : hier achter moeder. De moeder vroeg verder : Wat heb je toch ? en de jongen gaf ten antwoord : Ik heb mijn gezicht met asch van een wittemierennest ingesmeerd. Daarop zeide de vrouw : Ga eerst je gezicht wasschen in de rivier. De jongen deed dit en ging weer naar zijne moeder, die, toen zij hem weer kon onderscheiden, het geheel aan haar man ging mededeelen. De vader vroeg toen den jongen wat er aan de hand was, en de jongen deed mededeeling van 't geen boven verteld werd. De vader en de jongen gingen toen gezamenlijk naar Kaki Semproeng, waar 't verhaal nog eens gedaan werd. De Kebajan ondervroeg nu den jongen, en deze vertelde dat er nog heel wat van het roet op den steen was achter gebleven. Daarop gingen zij gedrieën naar de plek waar de asch lag. De Kebajan nam 't geheel op en nam de asch mede naar huis.

Thuis gekomen sloeg hij op 't wachtblok om de menschen van 't gehucht bij elkaar te krijgen en toen alle bijeen waren nam hij 't woord en zeide : Zeg vrienden, luister eens goed, als ik de asch van een wittemierennest, die ik hier heb uitstrooi op de vier hoeken van het gehucht, dan verdwijnen jullie alle en worden onzichtbaar voor de menschen. Jullie worden op die wijze onafhankelijke, vrije menschen die niet meer achterna gereden worden. Gaan jullie hiermede accoord ? De menschen antwoordden alle dat zij bewilligden in 't geen zou geschieden en de asch werd op de vier hoeken uitgestrooid. Daarop verdwenen alle lieden en werden onzichtbare wezens. Ook het gehucht verdween, werd weer bosch en heette Iger bandera.

Kaki Semproeng veranderde in een tijger, die nog leeft, al is hij erg oud, bovendien de menschen van Kali Soerèn, waarvan er meerdere hem in werkelijke gedaante zien, zeggen slechts : Kiahi doe ons geen leed, wij zijn je kleinkinderen. De tijger springt dan in het struikgewas en verdwijnt.

Mitoeroet tjarijosipoen tijang sepoeh-sepoeh ing wana Igir bandéra ḍèrèk rèh ḍoesoen Kalimoesoe district Boemiajoe, wonten ḍoekoeh, grijanipoen kirang langkoeng patlikoer idji pengagengipoen. Ing ḍoekoeh poenika wonten Kebajan wastanipoen Kaki Semproeng. Ingkang laré-laré poenika ḍoesoen sami angèn maésa, lemboe wonten ing tegalan oetawi ara-ara. Poenika laré oegi sami kempalan ladjeng wonten satoenggalipoen laré ingkang ambekipoen nakal, poenika damel rékadaja baḍé ngadjrih-adjrihi ḍateng kantjanipoen, laré angèn wahoe, ladjeng mènèk ing kadjeng sempoer [1]), menḍet soempyoeh (inggih poenika grijanipoen rajap) ingkang ṭoekoel wonten nginggiling kadjeng, dipoen kabekta meḍoen menganḍap. Ladjeng ngoepadosi pang-pangipoen kadjeng sempoer ingkang garing-garing. Waoe soempyoeh ladjeng dipoen besmi, sareng sampoen geseng roempeng waoe soempyoeh ladjeng dipoen getjek wonten ing sanginggiling séla ageng ngantos lembat kados leboe, ladjeng dipoen tjorèng-tjorèngaken ing rainipoen pijambak. Sareng medal saking wana moeroegi kantjanipoen sarta tjonjos swara nggembor-nggembor, sarta malangkerik temboengipoen makaten : Akoe iki sétan kang toenggoe alas kéné, sapa sing wani marang akoe bakal dak kerah. Sareng laré-laré waoe mireng soewantenipoen namoeng boten katingalan roepènipoen, dados laré-laré kaṭah waoe sami bibar loemadjeng wangsoel ing grijanipoen pijambak, sarta sami wadoel ḍateng tijang sepoehipoen bilih ing tegilan

[1]) Dillenia aurea Sm.

wonten sétan. Laré ingkang dados sétanan waoe oegi wangsoel ḍateng grijanipoen, kaleres bijoengipoen saweg babeṭak, oenḍang bijoengipoen: bijoeng akoe djaloek mangan wetengkoe ngelih. Bijoengipoen kagèt mireng swanten boten wonten roepi, dipoen takèni larénipoen: Kowé nangendi, laré njaoeri: nang boeri rika. Bijoeng takèn malih: Kowé nganggo apa, laré njaoeri: raikoe tak tjorèng-tjorèng nganggo angoesing soempyoeh.

Bijoeng préntah: wis raoepa ḍisik marang kali, laré késah sarta raoep ladjeng wangsoel malih ḍateng bijoengipoen, laré ladjeng ketingalan bijoeng ladjeng tjarijos ḍateng ingkang djaler. Bapakipoen ladjeng takèn sabab ya-ipoen laré. Laré mratélakaken kados ingkang kaseboet nginggil. Bapak sarta larénipoen ladjeng késah ḍateng grijanipoen Kebajan Kaki Semproeng, mratélakaken kados ingkang katjarijos waoe. Ki Kebajan ladjeng takèn malih ḍateng waoe laré, djawabipoen laré: isih akèh toenggalé nang ḍoewoer watoe, angoes kang dak enggo njorang-njaring raikoe mahoe. Ladjeng Kebajan sarta bapakipoen sarta laré sami késah moeroegi panggénan angoes waoe. Angoes oegi dipoen penḍet déning Kebajan, kabekta mantoek ḍateng grijanipoen.

Sadoemoeginé grija Kebajan naboeh kenṭongan perloe ngoenḍangi tijang-tijang ḍoekoeh ngrikoe sadaja. Sareng sampoen ḍateng kempal, Kebajan ladjeng tjarijos ḍateng tijang-tijang, temboengipoen makaten: é sanak, sanakkoe kabèh paḍa roengokna, iki akoe doewé angoesing soempyoeh jèn dak woer-woeraké nang podjoking ḍoekoeh iki madjoe pat akoe kowé paḍa ilang ora kétok déning oewong-oewong. Dadi akoe kijé dadi wong pradikan, ora kena rèh maning, apa kowé paḍa moefakat? Tijang-tijang waoe atoeripoen sadaja sami noeroet, ladjeng angoes waoe teroes dipoen woer-woeraken podjoking ḍoekoeh ingkang sekawan. Tijang-tijangipoen ladjeng sami itjal dados siloeman, ḍoekoehipoen oegi itjal dados wana dipoen namèni: Igir bandéra.

Kebajanipoen Kaki Semproeng dados sima, ngantos sapriki taksih gesang, sampoen sepoeh sanget; malah tijang-tijang ing Kali Soerèn kaṭah inkang sami meningi sarta soemerep, namoeng dipoen oengeli kémawon: Kjahi adja ganggoe gawé, injong anak poetoe dika, waoe sima ladjeng mlempat ing gombol ingkang alit, ladjeng itjal.

Er wordt verhaald van Djaïs, tijdens zijn leven werkzaam te Kali Soerèn in 't Pangebatansche, op de grens van Galoeh Timoer (Tondjong).

Djaïs en zijn makkers kregen van een bewoner uit de desa een uitnoodiging om op een Vrijdag Kliwon een danspartij ter eere van een bruidspaar in de désa dicht bij Kali Soerèn bij te wonen.

In den avond van Vrijdag gingen Djaïs en zijn vrienden te samen op bezoek, en ter bestemder plaatse aangekomen zagen zij een groot huis, breed en fraai, keurig versierd, waar de gamelan beslagen werd, jonge en mooie dansmeiden zongen. Djaïs en zijn makkers dansten om beurten. Des nachts namen allen afscheid en gingen terug, alleen Djaïs bleef achter. 's Morgens was ieder weer aan zijn werk, maar men zag Djaïs niet. Om 10 uur ging men op zoek naar Djaïs en toen de lieden op de plaats kwamen van den vorigen avond, zagen zij geen désa maar wel bosch. Zij gaven luidruchtig hunne ontevredenheid te kennen toen zij Djaïs slapende aantroffen in het nest van een wild varken, het beest omvattende. De menschen joegen het dier door schreeuwen schrik aan en 't liep weg. Zij maakten Djaïs wakker, die schrok toen hij bemerkte dat hij in een varkensnest lag, terwijl hij toch 's nachts een kamer was binnen gegaan. Zich herinnerende dat een dansmeid hem den vorigen avond twee pakjes strootjes had gegeven, ging hij zijn zakken na. In plaats van de strootjes vond hij twee bundels stelen van kangkoengbladeren [1]).

Tjarijosipoen si Djaïs, nalika gesang pyambakipoen njamboetdamel wonten ing Kali Soerèn bawah Pangebatan, watesan kalijan Galoeh timoer (Tondjong).

Djaïs sakantjanipoen sadaja sami dipoen oelemi déning tijang ḍoesoen satoenggil bilih béndjang ing malem Djoemoewah Kliwon dipoen oelemi tajoeban djenengi pengantèn ing ḍoesoen ngrikoe tjaketipoen Kali Soerèn.

Sareng daloe Djoemoewah waoe Djaïs sarta kantjanipoen sami pangkat koleman doemoeginipoen ing ngrikoe ningali grija ageng, wijar toer saé, padjanganipoen soenggatan, gangsa dipoen taboeh, tlèḍèkipoen njinḍèni taksih nèm

[1]) Ipomoea reptans. Poir.

toer ajoe. Djaïs sakantjanipoen sami gentos-gentos beksa, sareng sampoen daloe sami pamitan wangsoel, namoeng Djaïs ingkang kantoen boten ḍèrèk wangsoel. Sareng éndjingipoen sami tijang - tijang medal njamboet damel, namoeng si Djaïs boten katingal. Ladjeng djam 10 sijang sami mboedjeng ngoepados sing kantoen. Sareng sami ḍateng ing panggénan waoe daloe, boten wonten ḍoesoen, wonten wana. Si Djaïs dipoen osak - asik pinanggih saweg tilem wonten ing salebetipoen soeḍoeng. Sarta saweg ngekepi anḍapan ladjeng dipoen getak déning para tijang - tijang, mladjeng. Djaïs dipoen goegah sareng tangi kagèt ningali tilem salebeting soeḍoeng, halipoen nalika daloe pengraosipoen tilem wonten sentong, Ladjeng ngrogoh rasoekan ènget bilih waoe daloe dipoen soekani rokok kalih bengket déning tlèḍèk, sareng dipoen tingali dados gaganging kangkoeng kalih bengket.

Ook de visschers in het Tegalsche bezitten siloeman — verhalen die schijnbaar op zeer oude tijden teruggaan. Zeer lang geleden toch waren eenige menschen met hun boot ter hoogte van Si Soning, het bosch bij Pemalang, toen plotseling midden in den nacht van Anggara-Kasih de prauw Si Kaladoepa, bestuurd door Dampoe Awang, zich vertoonde. Deze boot was een z.g.n. prahoe bantingan. Een wilde vervolging vond plaats en de visschers wisten Dampoe Awang te ontkomen. 's Morgens waren zij ter hoogte van den Oedjoeng Goenoeng (Goenoeng Djati, Cheribon) en hielden zich daar onledig met visschen. In hunne nabijheid bevonden zich visschers der désa Boengko. In den nacht verscheen Si Kaladoepa wederom die door de Boengkoërs, die niet wisten met wien zij te doen hadden, aangevallen werd. De visscherprauw ging met man en muis te gronde. Een tweede grootere prauw die ook de ontmoeting had, verdween eveneens met hare bemanning, en de andere visschers zagen 's morgens, terwijl 't geweldig donker werd — Kenging peḍoet [1]) — een reuzenhaai, die met zijn bek naar boven gekeerd — sowar — door hen naar de kust opgejaagd kon worden, alwaar hij op 't strand geraakt door de gezamenlijke bevolking van Boengko afgemaakt werd. Waar de haai een der leden van de bemanning van Dampoe Awangs boot was geweest, die zich in die gedaante voordeed om de visschers van Boengko bedeesd te maken, bleef de straf voor 't afmaken niet uit. De désa Boengko werd door een zware, gevaarlijke epidemie geteisterd.

[1]) Mist.

XXII. Verhaal van den Golok tjabang en den Pandjang bareng.

Volgens een oud verhaal was er in den vroegeren tijd een Vorst van het verloren gegane Padjadjaran, Praboe Silihwangi genaamd. Deze had een zoon Radèn Walangsoengsang, knap van uiterlijk. Hij droomde eens dat op Java in de plaats van den ouden godsdienst de Islam zou komen, vroeg daarop aan zijn moeder verlof om 't geen Islam genoemd werd te zoeken. 's Nachts op weg gaande, als een boschhaan met gebogen hoofd loopende en nergens aandacht aan schenkende, kwam hij in de bosschen, noodzakelijk overal aanloopende waar een heilige woonde om naar den Islam te vragen, maar al die heiligen, den ouden godsdienst dienende, wisten van 't bestaan van den Islam niets af.

Ten slotte den berg Tjangak opgaande, zag hij een groote waringin, waarvan de takken vol zaten met dominévogels, rondfladderende en dan weer gaande zitten, zich daar aan 't gezag van hun Vorst onderwerpende. De Prins, vermoeid zijnde en hongerig, zette onder den boom een strik uit. Toen de Koning der vogels dien bemerkte vloog hij naar beneden en geraakte in den strik. De Vorstenzoon was ten zeerste verheugd toen hij dat zag, trok zijn mes uit de scheede om den vogel te dooden. Maar deze, op de wijze der menschen pratende, zeide: Ach Vorstenzoon, laat mij toch leven en dood mij niet, ik zal U dan een reliquie geven, waaraan

gij genoegen zult vinden. De vogel werd bevrijd en de Prins begeleid door den vogel gevoerd naar diens huis in 't bosch. De Prins volgde maar, en in 't bosch gekomen was eensklaps 't geen bosch scheen een Kraton. De Bango-Vorst, menschelijke gedaante hebbende, zat op een gouden troon, en verzocht den Prins zich naast hem neder te zetten. De Prins vroeg daarop verlof te mogen vragen, wat toch dat was, hetgeen Islam genoemd werd. Ook de Bango-Vorst antwoordde dat hij er niets van afwist noch eenig begrip er van had. Daarop gaf hij den Prins twee reliquiën, de eene Golok tjabang, de andere Pandjang bareng genaamd. Terwijl nu de Golok tjabang de macht in zich had om bosch te vellen om daar een vestiging te stichten zonder dat er een hand, indien men hem vrij liet, behoefde uitgestoken te worden, bezat de Pandjang bareng de eigenschap, dat hij, gevuld met rijst, al aten er ook duizend menschen uit, nooit leeg raakte. De Prins nam afscheid en toen hij bij een bosch was gekomen, gelegen bij de Noordelijke zee, werd er gekapt en ontstond er een plaats. De Prins ging daar wonen en heette voortaan Koewoe Sangkan. Dag in dag uit hield hij zich met de vangst van garnalen bezig, die aan de kust gedroogd werden. De plaats kreeg den naam Tjerbon, in 't hoog Javaansch Gragé, omdat gedroogde garnalen, die voor trasi maken gebruikt worden „Gragé" genoemd worden.

De Pandjang bareng en de Golok tjabang zijn nu reliquieën van den Sultan van Cheribon.

Tjarijosipoen Golok tjabang sarta Pandjang bareng.

Mitoeroet tjarijosipoen para sepoeh - sepoeh ing Tjrebon nalika djaman roemijin wonten Ratoe ing negari Padjadjaran pamoengkas nama Praboe Silihwangi. Poenika kagoengan poetra kakoeng nama Radèn Walangsoengsang, bagoes warninipoen. Wahoe Radèn njoepena bilih ing tanah Djawi badé kagantos agami Islam. Sang poetra ladjeng pamit dateng iboenipoen bilih badé késah ngoepados ingkang nami agami Islam. Sareng daloe késah ngoentoel ngajam alas mlebet dateng wana, wasa poendi - poendi ingkang wonten Adjar-Adjar, poenika sami dipoen datengi preloe pitakèn agami Islam, nanging djawabipoen para adjar boten soemerep sabab taksih sami angagem agami Boeda.

Wahoe sang poetra ladjeng késah ngoedjoe ing redi Tjangak, ing ngrikoe sang Poetra mariksani wonten kadjeng goerda ageng, pangipoen kebak isi bango, ingkang sami mentljok wonten ngrikoe reraton. Sarèhning sang poetra sanget kesel sarta loewé, dados ladjeng masang kala sangandapipoen goerda. Wahoe Ratoening bango soemerep ladjeng miber mengandap ngenani wahoe kala. Sang poetra sanget bingahing penggalihipoen, ladjeng ngoenoes pésonipoen wahoe peksi badé dipoen sembelèh. Nanging peksi ladjeng witjanten tata djalma, temboengipoen: doeh Radja Poetra, koela mbok inggih sampéjan gesangi sampoen ngantos dipoen sembelèh, mangké koela sagah njaosi poesaka ingkang dados kasenengan sampéjan. Wahoe peksi ladjeng dipoen tjoelaken, déning sang Poetra ladjeng dipoen irid déning peksi, dipoen adjak dateng grijanipoen ing salebeting wana. Sang Poetra oegi ndèrèk, sareng doemoegi ing wana, blong wahoe wana ketingal dalem Kraton. Sanghyang Bango sampoen manglih warni manoengsa lenggah ing dampar kentjana. Sang Poetra dipoen djak lenggah sarengan. Sang Poetra ladjeng matoer noewoen takèn poenapa ingkang dipoen namèni agami Islam. Sanghyang Bango mangsoeli boten ngertos, sarta boten soemerep. Sasampoenipoen oegi ngatoeri dateng Radja Poetra poesaka kalih roepi, satoenggal Golok tjabang, kalih Pandjang bareng. Déné kasijatipoen Golok tjabang kanggé totor wana bikak negari tanpa katindakaken mawi asta, dipoen tjoelaken, tjoel ladjeng totor pijambak, déné Pandjang bareng bilih sampoen kaisènan sekoel kebak, senadjan dipoen teda tijang séwoe inggih boten telastelas. Sang Poetra ladjeng pamitan, sareng doemoegi wana pinggering laoet ler Sang Poetra ladjeng miwiti totor, wahoe wana ladjeng dados negari. Sang Poetra ladjeng delalem wonten ngrikoe, pindah nami Kjahi Koewoe Sangkan, déné pedamelanipoen ing sadintendintenipoen maring oerang rebon, ladjeng dipoen pé wonten sapinggiring laoet, menika negari ladjeng dipoen namèni Tjrebon, dipoen kramakaken Gragé, tegesipoen oerang ingkang dipé badé kadamel traos, poenika naminipoen Gragé.

Déné Pandjang bareng sarta Golok tjabang

wahoe dados samangké poesakanipoen Kandjeng Soeltan Tjrebon.

XXIII. Verhaal van de kris Kjahi Tapak te Pemalang

Naar 't oude verhaal te Pemalang gaat is de erfkris Kjahi Tapak afkomstig van den Sultan van Padjang, Praboe Adiwidjaja, de bekende Djaka Tingkir, en heette destijds Kjahi Troeboek. Na den dood van den Sultan, kwam de kris in 't bezit van zijn zoon, Pangéran Banawa. Daar deze beschaamd was over 't feit dat hij zijn vader niet kon opvolgen als Vorst, verliet hij den Kraton Padjang en kwam te Penggarit in het Pemalangsche. Toen hij stierf liet hij de kris die hij mede gevoerd had boven in 't gebouwtje op zijn graf plaatsen en veranderde den naam der kris in Kjahi Tapak.

Toen de Sultan van Bantam eens na 't morgengebed verricht te hebben naar buiten kwam, zag hij in 't Oosten een lichtuitstroomenden glans. Hij liet zijn legeraanvoerder Bah Droes roepen en gaf hem opdracht te onderzoeken waar de glans vandaan kwam. Bah Droes bekeek hem ook en verklaarde den Vorst dat 't schijnsel afkomstig was van een reliquie. De Vorst gaf hem daarop bevel haar te zoeken en te halen. Zij moest gevonden worden, kwam hij zonder haar terug dan had hij geen verdere uitlegging te vragen over zijn ingebreke blijven, maar zou ter dood gebracht worden. Bah Droes ontving het bevel en daarop zijn toovergebed opzeggende dat hem bovennatuurlijke kracht gaf, gaf hij een klap op allebeide zijn achillespezen. Toen hij te Penggarit was aangekomen zag hij inderdaad de Kjahi Tapak, die daar achteloos boven in 't grafhuisje was neergeworpen. Toen Bah Droes er naar greep, verlamde hij, deed acht dagen boetedoening, at noch sliep, bad slechts tot den Heer en zou de kris kunnen nemen, door een drievoudige eerbiedige begroeting. Nadat hij aldus gedaan had was Bah Droes genezen en kon de kris wegnemen, die hij in zijn gordel stak onder het wederom opzeggen van zijn gebruikelijke tooverformule en het slaan op zijn pezen. Hij had 't gevoel in eens alsof hij in Bantam was teruggekomen, den Sultan aldaar ontmoette en dezen de kris aanbood, toen hij plotseling zag dat hij te Pemalang was, en in plaats van den Sultan, den Regent van Pemalang voor zich had. Aan de kris werd toen de noodige zorg besteed en deze boven in het bedehuis der plaats gelegd, waar zij tot heden te vinden is.

Bah Droes durfde niet meer naar Bantam terug keeren.

Tjarijosipoen wangkingan Kjahi Tapak ing kiṭa Pemalang.

Mitoeroet ḍawoehipoen para sepoeh-sepoeh ing Pemalang, ḍoewoeng poesaka Kjahi Tapak waoe asalipoen ingkang kagoengan Kandjeng Soeltan ing negari Padjang, Praboe Adiwidjaja, inggih Djaka Tingkir, naminipoen Kjahi Troeboek. Sareng sédanipoen Kandjeng Soeltan, waoe wangkingan kaagem déning ingkang poetra Pangéran Benawa. Sareng Kandjeng Pangéran boten saged goemantos djoemeneng Nata, dados lingsem, ladjeng linggar saking dedalem Padjang ing Penggarit bawah Pemalang, waoe poesaka dipoen bekta, sareng K. Pangéran séda, waoe ḍoewoeng kadèkèk wonten ing nginggil tjoengkoebing koeboer, sarta gantos nami Kjahi Tapak.

Sigeg gentos tjarijosipoen Kandjeng Soeltan ing negari Banten bilih bakda salat soeboeh mijos ḍateng djawi mariksani mangétan ningali wonten tjahja ingkang mantjoer. Ladjeng K. Soeltan animbali abdi Sénapatinipoen Bah Droes, kaḍawoehan ngoepados ingkang gaḍah tjahja waoe. Bah Droes oegi nḍèrèk ningali ḍateng tjahja, oendjoekipoen Bah Droes ḍateng Sang Ratoe: Poenika tjahjanipoen poesaka, ladjeng Sang Ratoe ḍawoeh: golèkana lan djoepoeken nganti kena, nèk ora kagawa adja takon dosa kowé, bakal dak telasi. Bah Droes moendjoek sandika, ladjeng matek adjinipoen sepyangin wentis kalih ladjeng dipoen téplak djleg. Sareng sampoen doemoegi ing Penggarit Bah Droes ningali leres poesaka ḍoewoeng Kjahi Tapak ingkang gléṭak wonten sanginggiling tjoengkoeb. Sareng dipoen ranggèh Bah Droes loempoeh, ladjeng rijalat pikantoek woloeng dinten boten neḍa, boten tilem, namoeng wonten

ilhaming Pangéran, kénging kapendet kedah njembah kaping tiga. Sareng doewoeng dipoen sembah kaping tiga Bah Droes saras sarta saged mendet wahoe doewoeng, doewoeng kasengkelit Bah Droes matek adjinipoen sarta néplak wentisipoen kalih, ladjeng djleg pengraosipoen sampoen doemoegi ing Banten sarta pinanggih kalijan Kangdjeng Soeltan teroes doewoeng katjaosaken dateng K. Soeltan, sareng doewoeng katampi ladjeng bjar katingal negari Pemalang, Kangdjeng Soeltan dados K. Boepati Pemalang. Doewoeng waoe ladjeng kapoelasara kadèkèk wonten ing sanginggiling mesdjid ngantos sapriki. Bah Droes boten wantoen wangsoel ing Banten.

XXIV. Te Pemalang wordt in een gebouwtje op 't erf der Regentswoning de kris Kjahi Mongklang bewaard, eertijds Ki Rangking geheeten, afkomstig naar 't verhaal gaat van Gatoetkatja (Poerbaja) uit den strijd tegen Maharadja Troebiksa van Roban.

XXV. In verband met den Goenoeng Segara, welbekend door de verhandeling van den Heer B. van Tricht: Levende antiquiteiten in West-Java. (Djâwâ 9de Jaargang, Mei 1929), is nog de volgende legende in 't Tegalsche bekend. Zij was te vinden in een lontar in 't bezit van den Ass. Wedana van Klidang, Batang, R. Soeraatmadja, na zijn overlijden verloren gegaan.

In den berg Kombang is een grot, de Goewa Teroesan genaamd, naar 't oude verhaal gaat, de plaats waar Praboe Bandjarsari kluizenaar was. Deze Praboe is Radèn Pandji Koedalaléan van Djenggala. De Praboe was uit zijn Kraton weggegaan, omdat hij van de Goden den dienst bewezen had gekregen van de mededeeling dat zijn Kraton geheel verwoest zou worden en tot bosch zou vervallen. De Praboe had toen 't plan opgevat om daar vandaan te gaan opdat hij een nieuw rijk kon stichten. Hij ging westwaarts totdat hij aan den Kombang kwam, waar hij kluizenaar werd in genoemde grot. Zoolang hij daar zijn oefeningen deed ontmoette hij telkens zijn overgrootvader Praboe Sindoela die op den Goenoeng Segara verblijf hield. Hij raadde Sang Praboe aan zich ter ontginning te vestigen in het Galoesche, dat bosch was. Nu woonden er in Djenggala Nini en Kaki Setomi, die zeer rijk waren ten tijde dat Sang Praboe verdween. Wat een menschen kwamen daar telkens hen vragen naar den verdwenen Vorst, onophoudelijk alle door elkaar inlichtingen vragende waar de Vorst te vinden zou zijn. Ten slotte zeiden Kiahi en Nini Setomi: Kom menschen, laten wij alle weggaan naar 't Westen om den Vorst op te sporen. 't Duurde niet lang of alle trokken weg en pas bij den Kombang kwamen zij tot rust. De Kaki en Nini werden kluizenaar niet ver van de Goewa Teroesan, en toen zij eindelijk den Vorst die in de grot zijn kluis had, ontmoetten, gaf ook hen Praboe Sindoela last als volgt: Vadertje, ga hier vlug vandaan, want ge zult Patih worden. Kaki Setomi ging daarop met zijn menschen naar Galoeh om daar een vestiging te stichten.

Later kwam zijn Vorst, en stelde inderdaad Kaki Setomi als Patih aan. Nadat ieder zijn deel (in de gronden) was toegewezen, waren allen opgewekt gestemd. Terwijl dit alles zoo tot stand was gekomen, kreeg men te doen met Ratoe Siloeman van Galoeh, Dèwi Ginawati genaamd. Haar volk en ook hare verwanten namen geen genoegen met de verwoesting van hun land door Praboe Bandjaransari en kwamen in opstand en 't liep tenslotte op hevigen strijd uit. Den troepen van Sang Praboe sloeg de schrik om het hart, ongewoon als zij waren tegen siloem te moeten vechten en kregen allerlei ziekten. Zij gingen naar hun hoofd Ki Setomi en Nini Setomi gaf den raad den vijand te bestrijden door bawang djaé te kauwen. Waar dan ook ontoegankelijke plekken zich bevonden werden deze

met bawang djaé bespogen. De Siloem trokken af, vijandig tegen Nini Setomi. (Tot op heden nog gebruiken dikwijls de doekoens om kwade geesten te verdrijven dit middel) [1]. Kort voordat Dèwi Ginawati den strijd zou verliezen, trad zij in 't huwelijk met Praboe Bandjaransari, 't woud werd een rijk, goed bevolkt en welvarend. Sang Praboe kreeg een dochter, Dèwi Lara Angin-angin genaamd, die niet wenschte te huwen en Koningin in de Zuidzee werd. (Zich verdronk!)

Mitoeroet tjariosipoen tijang sepoeh-sepoeh ing redi Kombang wonten goewanipoen, dipoen namèni Goewa Teroesan, patilasan kanggé pertapanipoen Sang Praboe Bandjarsari, inggih poenika Radèn Pandji Koedalaléjan saking negari Djenggala. Wahoe Sang Praboe dadosipoen lolos saking Kratonipoen sebab tampi soewitanipoen Déwa bilih Kraton Djenggala badé karatjoet, kawangsoelaken dados wana. Dados Sang Praboe koemedah linggar saking ngrikoe soepados amangoen Kraton malih. Ladjeng Sang Praboe linggar mengilèn sareng doemoegi ing redi Kombang mangoen tapa wonten salebeting goewa waoe. Sadangoenipoen doemoegi tapanipoen ladjeng asring kepanggih déning Ejang Praboe Sinḍoela ingkang mekareman ing Redi Segara. Sang Praboe dipoen ḍawoehi kapoerih tetroeka ing negari Galoeh ingkang dados wana.

Sigeg gantos tjariosipoen Kaki Setomi, Nini Setomi ing negari Djenggala. Poenika tijang sanget soegihipoen samoertjanipoen Sang Praboe Bandjarsari. Wahoe Kiahi, Nini Setomi sami dipoen ḍatengi pinten-pinten tijang alit, ingkang sami takèn samoertjanipoen Sang Praboe, tansah sami resah poenika Sang Praboe tindakipoen ḍateng poendi poeroegipoen. Wangsoelanipoen Ki Setomi, Ni Setomi: Ajo batoer kabèh paḍa boeḍal loenga mengoelon nggolèki Sang Praboe. Boten dangoe malih sami biḍalan, sareng sampoen doemoegi ing redi Kombang sami lèrèn. Kaki lan Nini Setomi sami mangoen tapa wonten sadjawinipoen Goewa Teroesan. Sareng sampoen kapanggih kalijan Praboe ingkang tapa salebeting Goewa ladjeng tampi ḍawoehipoen oegi sangking Ejang Praboe Sinḍoela ḍawoehipoen mekaten: Kaki ènggal metoewa djaba, kaki bakal dadi Patih. Kaki Setomi ingkang sampoen ngirid balanipoen biḍal menjang Galoeh bikaken negari Galoeh.

Sang Praboe ladjeng mijos pepanggihan lan Kaki Setomi leresipoen dados Patih ing ngrikoe. Sasampoenipoen bagé-binagé sami bingahipoen. Sareng sampoen mekaten, Ratoe Siloeman ing Galoeh nama Dèwi Ginawati, sawadyanipoen para poetri Siloeman sadaja sami kramantya, boten narimah negarinipoen dipoen obrak-abrik déning Praboe Bandjaransari, wekasan sami perang ramé. Wadya bala manoesa, balanipoen Sang Praboe sami kèdèr, boten sanggoep mengsah siloem, sami kénging sakit warṇi-warṇi, ladjeng lapoer ḍateng loerahipoen Ki Setomi. Nini Setomi ladjeng kramantya amamah bawang djaé. Oegi poendi panggènan ingkang singoep-singoep, poenika sami dipoen semboeri bawang djaé. Siloem paḍa bibar, mengsah Nini Setomi. (Poenika semboer ngantos sapriki sering-sering dipoen enggé para ḍoekoen-ḍoekoen Djawi, kanggé késahaken para lelemboet). Tjekakipoen Dèwi Ginawati kawon perangipoen Sang Poetri ladjeng kagarwa déning Sang Praboe Bandjaransari, wana dados negari, gemah, rahardja. Sang Praboe pepoetra poetri Dèwi Lara Angin-angin, ingkang boten kersa krama, dados Ratoe ing Segara Kidoel.

XXVI. Omtrent de op den Goenoeng Segara bewaarde voorwerpen vermeldde dezelfde lontar nog, dat eenige dezer afkomstig zijn van den Ratoe van Galoeh, Praboe Soewélatjala, naar gezegd wordt een andere naam voor Praboe Sinḍoela van Padjadjaran, die later op den Kombang kluizenaar was en zoo de bel (schel) en het wierookbrandertje in gebruik had bij 't vervullen zijner godsdienstplichten (moedja samédi), tegenover de Dèwas. Het vervolg van den lontar bevatte het reeds vroeger vermelde verbod aan den priajistand om op de plek te komen, wilde deze voor onheilen bewaard blijven en ook 't bezoek aan de plaats door de désalieden ter verkrijging van geluk en voorspoed.

XXVII. Tjanḍi Garan Golok. De Tjanḍi Garan behoort tot de désa Galoeh Timoer in het Tondjongsche, district Boemiajoe.

[1]) Roode uiën en gember.

Volgens 't oude verhaal had de Vorst van Padjadjaran een bijvrouw, waarop hij bijzonder gesteld was; zeer mooi zijnde werd zij krankzinnig verliefd op een zeer knap uitziend verwant van den Vorst. Na gepleegd overleg, liep hij met de bijvrouw weg naar Galoeh timoer. De Vorst gaf Kratonbeambten last het paar te achtervolgen dat zij in genoemd dorp aantroffen. Man en vrouw werden vermoord. De steel van het moordtuig lieten zij achter. Deze veranderde in een steen, waaraan men den naam gaf van Tjanḓi Garan Golok. De plaats wordt druk bezocht door het désavolk en Chineesche vrouwen. Het dorp kreeg sinds die gebeurtenis den naam van Galoeh timoer, zijnde ontleend aan de prinses van Galoeh die „timoer", jeugdig, was.

Tjanḓi Garan Golok.

Tjariosipoen tjanḓi Garan Golok rèh ḓoesoen Galoeh timoer di Tondjong district Boemiajoe. Mitoeroet tjarijosipoen tijang sepoeh ngrikoe, nalika ing djaman kina Ratoe ing Padjadjaran kagoengan kelangenan selir, sanget ajoenipoen, kédanan ḓateng sentananipoen Sang Ratoe ingkang sanget bagoesipoen. Ladjeng sami béḓangan, waoe selir kabekta miroeda ing Galoeh timoer. Sang Praboe kètjalan ladjeng ḓawoeh ḓateng poenggawa Kraton kapoerih mboedjeng, pinanggih ngrikoe ing ḓoesoen waoe. Ladjeng tijang kekalih djaler èstri sami dipoen telasi. Oegi garan ing golok ingkang kanggé nelasi waoe dipoen tilar. Samangké dados séla, sarta dipoen namèni tjanḓi Garan Golok. Asring oegi didjarahi tijang ḓoesoen, njonjahnjonjah Tjina ing Boemiajoe. Ḓoesoenipoen ladjeng dipoen namèni Galoeh timoer, tegesipoen poetri Galoeh ingkang taksih nèm.

XXVIII. In het gehucht Makamdawa, behoorende tot de désa Galoeh timoer, ligt een zeer lang graf uit den Hindoetijd. Het wordt dikwijls bezocht en bezien door aanzienlijken.

Ing ḓoekoeh Makamdawa, nḓèrèk ḓoesoen Galoeh timoer wonten pakoeboeranipoen tijang boeda, sanget pandjangipoen, asring-asring dipoen rawoehi sarta dipoen priksa déning para ndara-ndara prijantoen.

XXIX. De menschen der désa Galoeh timoer, groot en klein, jong en oud, mannen en vrouwen staan onder zwaar verbod van geen reevleesch te mogen eten. Volgens 't verhaal gaat zou namelijk in den ouden tijd toen de désa eens door vijanden overvallen zou worden, een ree zijn binnengeloopen die de gave van spreken bezat. Deze riep de menschen bij elkaar en waarschuwde hen op hun hoede te zijn voor het naderend gevaar. De ree hielp door om de désa te loopen, opdat alles goed zou afloopen, en ten slotte de vijand buiten het dorp zou blijven. Dit kon geschieden omdat het dorp den indruk gaf van een bosch te zijn. Toen alles gelukkig een einde had genomen, deden de ouderen een gelofte en zeiden: Al onze kinderen en kleinkinderen zullen geen reevleesch eten, hetgeen tot op heden van kracht is.

Mitoeroet tjarijosipoen tijang-tijang ing ḓoesoen Galoeh timoer tijang-tijang ageng-alit, sepoeh-nèm, djaler-èstri, pantang sanget boten kénging pisan-pisan neḓa daging kidang sabab ila-ilanipoen tijang ngrikoe nalika djaman kina baḓé kaḓatengan mengsah kraman, ladjeng wonten kidang ḓateng ing ngrikoe saged tata djalma. Ladjeng ngoenḓang-ngoenḓangi ing tijang ḓoesoen waoe, kapoerih ngatos-atos djalaran baḓé kaḓatengan mengsah. Sarta kidangipoen bantoe njiwer ngoebengi ḓoesoen ngrikoe, moerih wiloedjengipoen woesana sareng mengsah boten èstoe loemebet ing ḓoesoen, djalaran waoe ḓoesoen katingal wana. Sasampoen wiloedjeng tijang sepoehipoen ḓoesoen ngrika sami prasetya makaten : Anak poetoekoe kéné kabèh paḓa adja mangan dagingé kidang sebab kidang mitoeloengi. Ngantos sapriki tijang-tijang ngrikoe sami boten poeroen neḓa daging ing kidang.

XXX. Omtrent het dorp Koetajoe in het Tondjongsche district Boemiajoe wordt 't volgende verhaald.

Toen Sultan Mangkoerat, begraven te Tegalaroem, zetelde te Mataram, liet hij, in statie zittende, meerderen uit het volk, die niets misdaan hadden, ombrengen. Vele geringeren trokken dan ook

weg op zoek naar andere landstreken. Er kwamen er ook in het Tondjongsche en ontgonen daar, stichtten aldaar een désa, en toen na eenige maanden alles voorspoedig ging en er geen vervolgingen van uit Mataram plaats vonden, gaven de lieden aan die désa den naam Koetajoe, hetgeen zeggen wil plaats des heils.

Tjarijosipoen ḍoesoen Koetajoe bawah Tondjong district Boemiajoe.

Nalika djamanipoen Kandjeng Soenan Mangkoerat, soemaré ing Tegalaroem, djoemeneng Nata wonten ing nagari Mataram, asring-asring poenika bilih siniwaka medjahi tijangipoen alit ingkang tanpa dosa. Kaṭah tijang alit ladjeng sami bibar ngoengsi ḍateng sanès negari. Oegi wonten ḍateng ing tanah Tondjong ladjeng tijang poenika tetroeka damel ḍoesoen, sareng sawatawis woelan oegi wiloedjeng, boten wonten boedjengan saking Mataram, poenika ḍoesoen ladjeng dipoen naměni Koetajoe, tegesipoen kiṭa ingkang wiloedjeng.

PREHISTORISCH GROTTENONDERZOEK IN BESOEKI

B. DE GOEA SODONG BIJ POEGER

door

H. R. VAN HEEKEREN.

Ligging van de Goea Sodong.

Java's Oosthoek wordt ingenomen door groote vulcaancomplexen met name: Lamongan, Yang, Ringgit-Beser, Idjen-Raoeng en Baloeran, die met hun efflata de oudere formaties grootendeels bedekken. Op enkele plaatsen echter komen deze tòch aan de oppervlakte. Zoo kennen wij mergel-etages (m^2) ten oosten van Probolinggo en ten oosten van Besoeki, terwijl kalketages voorkomen bij Sitoebondo en aan de Zuidkust. De Gg. Sadeng en de Gg. Watangan bestaan uit kalk evenals het eiland Noesa Baroeng.

Verder komt kalk hier en daar geïsoleerd voor, zooals bij Gradjakan, Garahan, Pradjekan en bij het Rika-gebergte.

Dr. R. van der Veen rekent het Zuidergebergte in deze streek tot de oudste formaties welke volgens Verbeek behooren tot het onderste mioceen. [1]).

Daar de prehistorische mensch, zooals meermalen gebleken is, zich om verschillende redenen voornamelijk ophield in de oudste, vooral tertiaire, formaties, zoo ligt het voor de hand dat deze streken onze speciale aandacht vragen voor onderzoekingen in die richting.

In de geïsoleerde kalkrug, ten noorden van Pradjekan, maakten wij reeds voor het eerst kennis met troglodyten in den Oosthoek, waar in de Goea Petpoeroeh een mesolitische been- en steencultuur werd ontdekt, te zamen met skeletdeelen van een mensch, die tot de Papoea Melanesische groep gerekend kan worden. [1]).

De tweede ingraving werd verricht aan de Zuidkust, ten oosten van Poeger, aan den Noordrand van de Gg. Watangan, 300 M. zuid-oostelijk van de Goea Lawa, die op de meeste kaarten voorkomt.

De grot, of beter „abri sous roche", bevindt zich slechts enkele meters van de grenspaal G 388 van het Boschwezen en is ongeveer 100 K.M. van de vorige vindplaats verwijderd.

De opening van de „abri sous roche" ligt aan de Westzijde.

De schuilplaats kan verdeeld worden in twee etages, waarvan het maaiveld van de Zuidelijke etage II ongeveer 2 meter hooger ligt dan dat van de Noordelijke etage I.

De werkzaamheden der uitgravingen, die plaats vonden gedurende de tweede helft van 1932, 1933, 1934 en de eerste helft van 1935, gingen met groote moeilijkheden gepaard, daar op vele plaatsen alles tot een keiharde breccie was samengekit, terwijl groote brokstukken van plafondinstortingen verwijderd moesten worden. Dit geldt speciaal voor terras I. In het bovenste terras ging het graven veel gemakkelijker.

Tijdens de maanden September en October 1934 werd de door Dr. van Stein Callenfels getrainde opnemer Moenaf, bij besluit van den Chef van den Oudheidkundigen Dienst, aan de uitgraving toegevoegd, in welke maan-

[1]) Dr. R. van der Veen, Bodemtypen in het ressort van het Besoekisch Proefstation. Mededeelingen v/h Bes. Proefstation No. 51, 1934.

[1]) H. R. van Heekeren, Prehistorisch grottenonderzoek in Besoeki. A. De Goea Petpoeroeh bij Pradjekan, Djâwâ, 4/5 1935.

den het werk continu voortgang kon hebben. Den overigen tijd werd uitsluitend op vrije Zondagen gewerkt onder persoonlijke leiding van den schrijver.

De verkregen resultaten zijn belangrijker dan die van Pradjekan, omdat:

a. de vindplaats rijker is aan cultuurvoorwerpen en vertebraten;
b. eenige geologische aanwijzingen voorhanden zijn die van groot belang geacht kunnen worden;
c. de opvulling hier en daar van een dusdanige dikte is dat wij eenig stratigraphisch inzicht krijgen;
d. een menschelijk skelet „in situ" werd gevonden;
e. de Goea Sodong een steencultuur heeft voortgebracht die tot nu toe eenig op Java is en een belangrijke bijdrage vormt tot verheldering van het prehistorisch inzicht in den Indischen Archipel.

De uitgraving.

Wij kunnen deze verdeelen in drie afzonderlijke werkzaamheden:

1. Het aanzetten van een proefsleuf van 4×3 M. die later nog met $1^1/_2$ M. verbreed werd, in etage I.
2. De uitgraving van het resteerende gedeelte van etage I door den opnemer Moenaf.
3. De ontgraving van etage II.

Wij zullen de werkzaamheden hier nader toelichten.

1. Aangevangen werd met een proefsleuf in etage I die een grootste diepte bereikte van drie meter. Deze diepte werd nergens anders behaald, daar overal de rotsbodem na ongeveer $1^1/_2$ M. werd bereikt.

Daarom is deze ingraving dan ook in zóóverre de belangrijkste, omdat het eenig stratigrafisch inzicht verschaft. *(foto 1).*

In laag A. moesten veel brokstukken van plafondinstortingen verwijderd worden. Potscherven kwamen in deze laag veel voor, ook eenige groote baksteenen, een tweetal kepengs en wat zoet-, en zoutwatermolluscen, benevens eenige vertebrata. Laag A. is historisch.

In laag B. zijn geen cultuurvoorwerpen noch vertebrata aangetroffen. Zij bestaat uit een bankje van zoutwaterschelpjes, koralen en stekels van zeeegels, naar het mij toeschijnt hier op natuurlijke wijze door de zee gedeponeerd, dus g e e n kjökkenmödding, aangezien eetbare schelpen nagenoeg ontbraken, terwijl men van kustbewoners niet mag verwachten dat zij koraal als sieraad verzamelen.

Het eigenaardige is nu wel dat deze mariene inbedding, die in etage II ontbreekt, ruim 20 M. boven het tegenwoordige zeeniveau ligt.

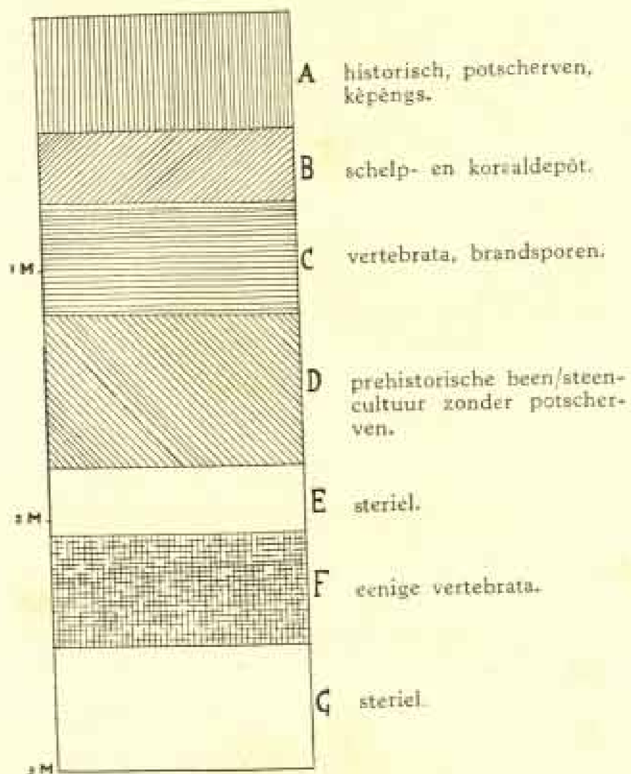
Het meest ligt voor de hand dat dit gedeelte van het Zuider-gebergte in den jongsten tijd verticaal is opgeheven, nadat een tijdelijke rijzing van den zeespiegel had plaatsgehad.

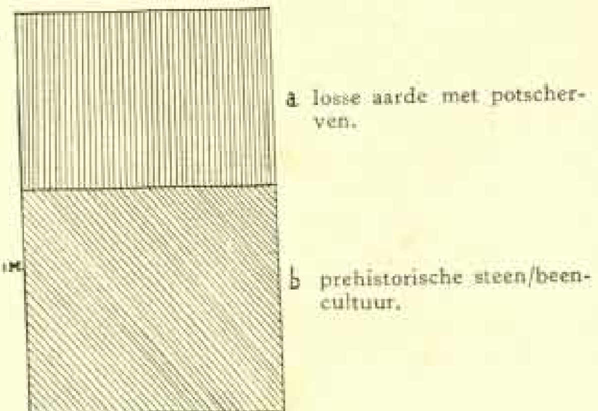
Verschillende waarnemingen in Oost-Java, vooral in het Noordelijk deel, hebben reeds aangetoond dat zeer jonge opheffingen hebben plaats gevonden. Stöhr vermeldt koraalkalk op jonge lava bij Batoe Dodol, die thans 12-15 M. boven zee ligt, terwijl andere feiten, zooals snelle groei van de kust en van zandplaten, droog komen van baaien in historischen tijd ook in die richting wijzen. [1]).

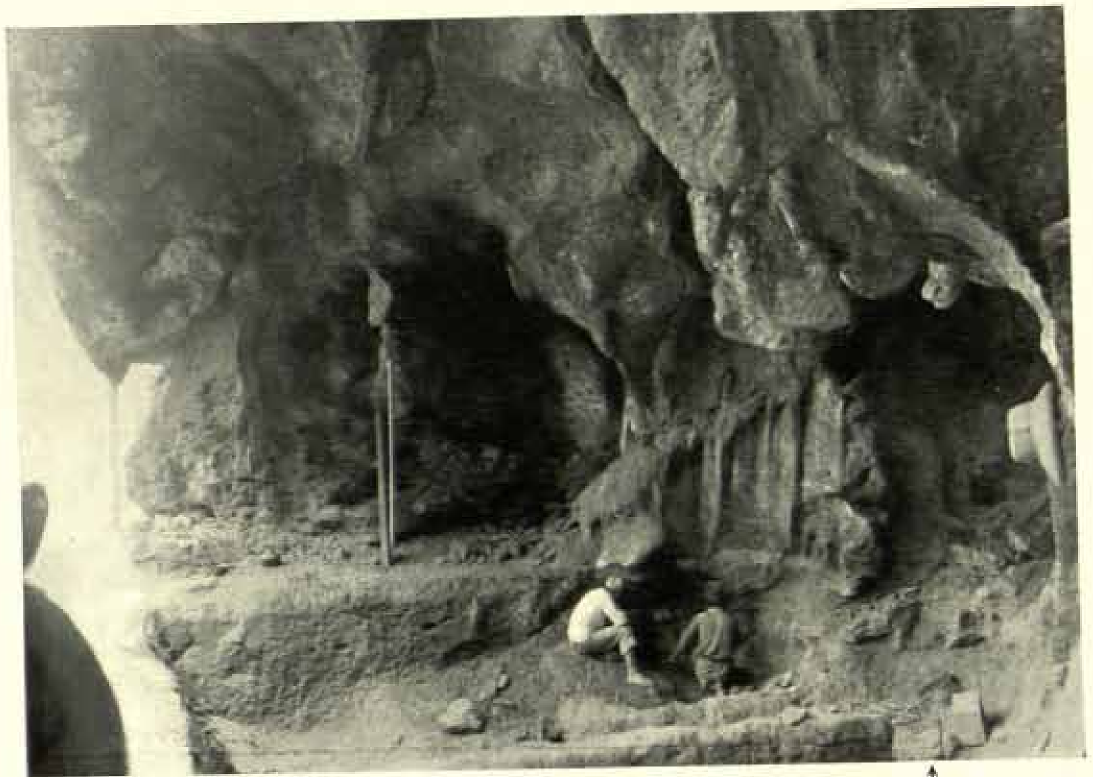
Toch schijnen wij hier ook nog rekening te moeten houden met een ander verschijnsel en wel met de verschillende rijzingen en dalingen van den zeespiegel van den geheelen wereldoceaan. Ik beveel deze kwestie aan bij de geologen die zich met dit onderwerp bezig houden. Naar ik geloof zijn de meeningen nog zóó verdeeld, dat wij hier helaas een mooie gelegenheid om den ouderdom der prehistorische steen- en beencultuur van Poeger, die onder de mariene afzetting

[1]) Dr. L. M. R. RUTTEN, Voordrachten over de geologie van Ned. Oost-Indië.

GOEA SODONG, POEGER, JAVA.







↑
Menschelijk skelet

Foto 1. De ingraving in terras I.



Foto 2. Menschelijk skelet in de grot.

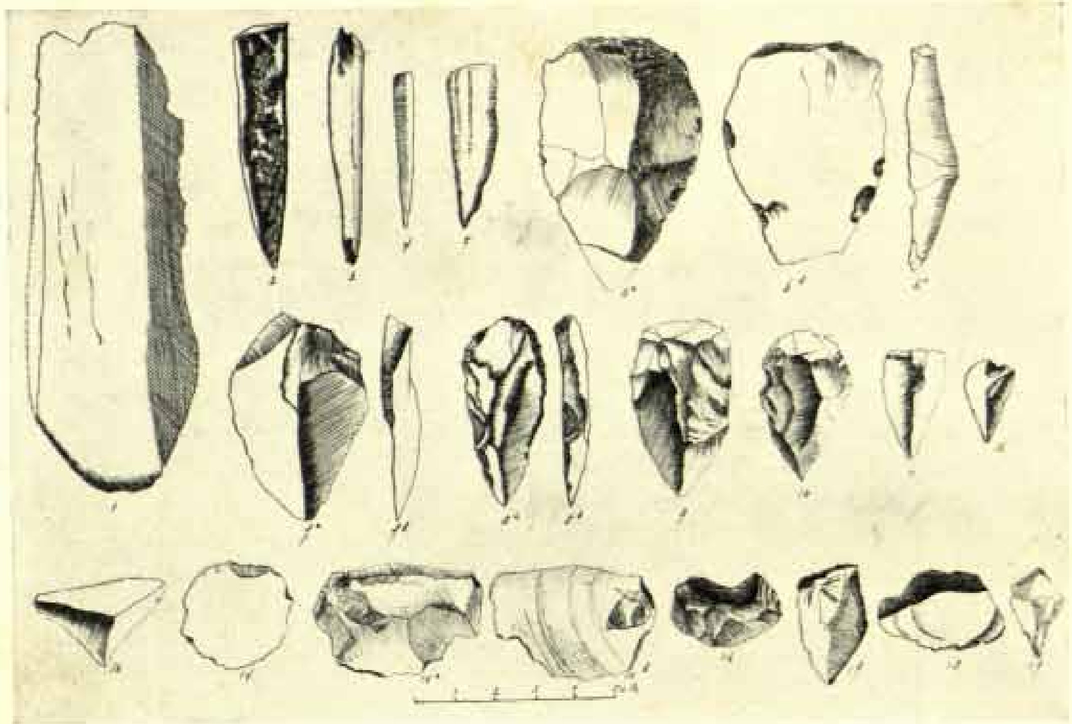


Foto 3. Beenen en steenen werktuigen.

No. 1, 2, 3, 4 van been.
No 5 van schelp.
No. 6, 9, 12 van carneool.
No. 8, 10, 11, 13 van kwarts.
No. 15, 16, 17, 18 en 19 van obsidiaan.

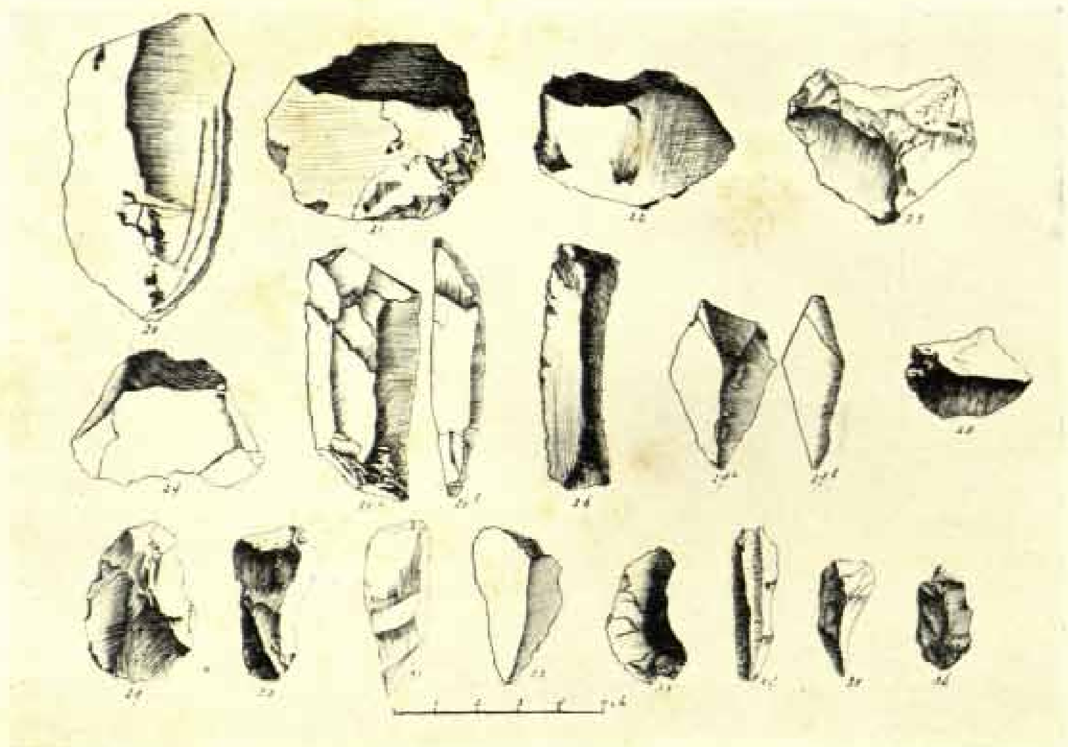


Foto 4. Steenen werktuigen.

No. 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35 en 36 van kwarts.
No. 25 van carneool.

ligt, langs geologischen weg vast te stellen, voorloopig onbenut voorbij moeten laten gaan.

Andere phenomenen die er op wijzen dat de kustlijnen nog al eens aan veranderingen onderhevig zijn geweest, zijn de duinenrijen ten westen van Poeger, waar schrijver dezes drie verschillende rijen heeft meenen te kunnen vaststellen. Ingravingen, in de diepst landwaarts gelegen duinenrij, brachten ons vijf menschelijke skeletten op, waaronder een langschedelig met zware onderkaak en puntig afgevijlde tanden in de bovenkaak. Bijgevonden potscherven en bronzen en gouden voorwerpen sluiten echter een hoogen ouderdom uit.

Ook de vondst van Van ES van „vroeg neolithische" potscherven, z.g. mattenceramiek in een duinenrij bij Tjilatjap, heeft m.i. weinig waarde, daar dit geliefd ornament zeer lang op Java heeft stand gehouden.

Inderdaad dateert deze ceramiek, b.v. op Malakka, reeds uit het . . . . protoneolithicum en komt ook voor in de onderste lagen van Sampoeng, doch in Besoeki vond ik honderden van dergelijke potscherven in de dolmen en megalithische verblijfplaatsen, uit het begin van den ijzertijd.

In laag C. vonden wij een menschenkies, eenige schelpen en gespleten en aangebrande beenderen.

Laag D. bevat de zeer interessante prehistorische been- en steencultuur, waar wij straks op zullen terug komen. P o t s c h e r v e n o n t b r e k e n g e h e e l.

De volgende laag E. is steenhard en bevat geen cultuurresten.

Ook in de laag F. zijn geen werktuigen gevonden, doch wel eenige botten, n.l. het onderste gedeelte van een scheenbeen van een banteng en het onderste gedeelte van den bovenarm van een karbouw.

In laag G. werd niets meer gevonden.

2. Het gedeelte, dat de opnemer Moenaf heeft ontgraven, grenst aan het vorige.

Te betreuren valt het dat de opvulling hier zoo gering is, dat, ondanks de nauwkeurige inmetingen met de boussole, voor de cultuurstratigraphie weinig nieuws aan het licht kwam.

Behalve verschillende steenen en beenen werktuigen werd ook een menschelijk skelet gevonden, en los, eenige groote menschelijke kiezen van andere individuen afkomstig. Deze kiezen halen de maten der Sampoengkiezen.

Dr. Lubberhuizen uit Soerabaija, die op mijn verzoek overkwam, beschrijft de l i g g i n g v a n h e t s k e l e t als volgt: *(foto 2)* . . . .

Bovenlichaam op de rug, duidelijk zichtbaar de ribben. In het midden de resten van de wervelkolom. Zeer duidelijk het ondereinde van het rechteropperarmbeen met de gewrichtsvlakken. Voorts rechter radius, rechter ulna in pronatiestand. Het rechter capitulum radii steekt duidelijk uit.

Deze radius en ulna, rechts, liggen dwars over het buikgedeelte van het skelet. Links is zichtbaar gedeelten van de humerus en radius en ulna, middelste gedeelte evenwijdig aan elkaar, dus in suppinatie-stand.

Aan het craniale gedeelte, boven de ribben, zijn duidelijk reliefs van kiezen te zien. Aan de rechterzijde van dit kaakrelief bevindt zich een verticaal gelegen beenstuk. (clavicula).

Wat de onderste extremiteiten betreft deze liggen gekruist ten opzichte van elkaar. Het rechter boven en onderbeen (en voet?) ligt plat met de buitenzijde op den grond. Het linkerbeen is zóó gevonden dat de knie even lateraal van het midden van het rechter-bovenbeen uitsteekt. Ook het rechter been is in de heup en sterker in de knie, gebogen.

Boven het craniale einde van het rechter femur is een gedeelte van het bekken (spina iliaca ant. sup..) zichtbaar.

Ook de voorrand van het Acetabulum lijkt mij aan de oppervlakte zichtbaar.

Eén der voeten is duidelijk zichtbaar,

doch het is niet uit te maken of het rechter dan linker is. De voetgewrichten van linker en rechter been liggen 'vlak op elkaar.

Rechter Tibia en Fibula liggen evenwijdig aan elkaar. De Fibula iets achter en craniaal van de Tibia. Beide zijn in stukken gebroken.

De linker Tibia en Fibula liggen niet zoo evenwijdig aan elkaar als rechts. De condale uiteinden liggen iets gekruist, fibula boven, craniale uiteinden wijken een c.M. of zes uit elkaar. Ook deze tibia en fibula zijn in stukken uiteen gebroken. Linker femur, in vijf stukken gebroken, ligt het meest aan de oppervlakte. Relief schedel niet zichtbaar.

Tot zoover hetgeen Dr. Lubberhuizen mij in de grot gedicteerd heeft.

Ik kan hier nog aan toevoegen dat de windrichting van het skelet vrij zuiver Oost-West is, met het hoofdeinde aan den Oostkant.

Het skelet lag in een nis en rustte op den rotsbodem. De schedel bleek verdwenen en er zijn later geen stukken meer van gevonden.

De beenderen werden ter plaatse geprepareerd, d.w.z. de aangekitte zandkorst werd weggebikt en de meeste beenderen daarna versterkt door toediening van in spiritus opgeloste schellak. Hieraan werd gedurende tien achtereenvolgende dagen gewerkt, waarna de afbouw plaats vond. De beenderen werden één voor één uitgenomen en genummerd, welk nummer op de foto eveneens werd ingeteekend, zoodat eventueele reconstructie later kan plaats hebben.

Het bovenlichaam werd in zijn geheel gelicht en daarna thuis in gips gevat.

Anthropologische metingen zijn nog niet verricht.

3. In het bovenste terras II verrichtte schrijver weder zelf de uitgraving, waarbij een rijke oogst aan steenen werktuigen, vlak bij den opstaanden rotswand, werd uitgegraven. Zij lagen als het ware in nesten bij elkaar, dicht bij den rotsbodem. Talrijke splinters en ook kernsteenen (nucleus), waar reeds spanen af waren geslagen, bewijzen dat de instrumenten in de grot werden vervaardigd. Beenderen en molluscen lagen opgehoopt, een drie meter van de opstaande wand. Tusschen deze afvalhoop der maaltijden van de grotbewoners lag ook een stuk van een menschelijke kaak met vier groote kiezen, die alle gebarsten waren vermoedelijk daar ze met vuur in aanraking zijn geweest. Ook werd er nog een stuk kaakbeen met een kies, van een kind gevonden. Niet uitgesloten is het dat wij hier met menscheneterij te doen hebben.

In terras II kunnen wij slechts twee aardlagen onderscheiden, a en b.

Laag a bestaat uit losse aarde, waarin potscherven voorkomen en weinig dierenbeenderen. Zij correspondeert met laag A van terras I.

In laag b is de aarde wat vaster en hier en daar tot knollen samen gekit. Boven in deze laag komen nog wat potscherven voor, doch zoodra de eerste steenen werktuigen voor den dag komen, verdwijnen zij geheel.

Deze laag bracht ons nog eenige stukken roode minerale verfstof, zooals reeds bekend van talrijke uitgravingen uit den steentijd, en dat gediend heeft om, gestampt en vermengd met dierlijk vet, het lichaam rood te beschilderen en zoodoende krachtiger te maken. (Rood, kleur van het bloed.)

F a u n a. (gedetermineerd door Dr. R. von Koenigswald.)

U n g u l a t a.

Hert, (Cervus hippelaphus L.), hoorn, kiezen.

Karbouw (Bos bubalis L.), kiezen, beenderen.

Banteng (Bos Banteng Raffl.), snijtand, onderkaak, kiezen, beenderen.

Kidang (Muntjiacus muntjac Zimm.), kiezen, voet en teenbeentjes.

Rhinoceros sondaicus, schouderblad, kiezen, hoektand.

Varken (Sus vittatus temm.), tanden, kiezen.

P r i m a t e s.

Pithecus pyrrhus Horsf.

Macaca sp. dijbeen, kiezen.

Verder nog een kies van een stekelvarken (Hystrix), een snijtand van een klein roofdier en een tand van een varaan.

Wat de karbouw betreft, zoo hebben wij hier, evenals te Sampoeng, te maken met de prehistorische reuzenkarbouw, die veel grooter en zwaarder is dan de recente, tamme karbouw. Hij moet een afstammeling zijn van de pleistoceene karbouw van Ngandong etc.

Het eigenaardige verschijnsel dat van de op jacht gedoode dieren slechts kiezen, tanden en beenderen van pooten in de grotten worden gevonden en b.v. geen deelen van de romp of schedels, geldt ook voor Poeger.

Dr. Dammerman heeft hier reeds eerder de aandacht op gevestigd [1]) en ziet er een bewijs in dat men niet het geheele dier mee naar de grot sleepte, doch alleen de kop en de pooten, waarvan de schedels dan nog verbrijzeld werden om er de hersens uit te halen, terwijl de groote beenderen werden gespleten ter verkrijging van het merg.

De Prehistorische Cultuurvormen.

De uitgegraven prehistorische werktuigen zijn vervaardigd uit steen (voornamelijk fraaie kwartssoorten als chalcedoon, voorts carnecol en obsidiaan) en been.

De steenen instrumenten zijn nagenoeg zonder uitzondering éénzijdig bewerkt en maken den indruk van een echte jong-palaeolithische ,,Klingenkultur". Zij bestaan uit steenspanen en ander afslag.

[1]) K. W. Dammerman, Voorhistorische menschen en dieren. De Tropische Natuur. Jaargang XXIII, 12, 1934.

Een uitzondering hierop maken eenige ruwe steenen bijlen, verwant aan het Sumatra-bijltype, die niet goed in het kader der Poegersche steencultuur passen. Gepolijste bijlen of ruwe bijlen met gepolijste snede (protoneolithen) komen in de grot van Poeger niet voor. Potscherven slechts in de opperste lagen en hebben niets met de steen- en beencultuur te maken.

Naar gelang van vorm of geaardheid van het materiaal kunnen wij de cultuurvormen onderscheiden in:

1. Beencultuur . . . . . 12 stuks
2. Vuistbijlindustrie . . . 4 ,,
3. Instrumenten van schelp 3 ,,
4. ,,Klingenkultur" onderverdeeld in:
   - a. Werktuigen van normale grootte . . . . . 18 stuks
   - b. Microlithen . . . . 29 ,,
   - c. Obsidiaancultuur . . 20 ,,
   - d. Steenen pijlpunten . 8 ,,

1, B e e n c u l t u u r. Meer en meer blijkt dat beenen spatels en beenen priemen een groot verspreidingsgebied beslaan in Oost-Azië.

In mijn vorig artikel heb ik reeds dit verspreidingsgebied, voorzoover bekend, in het kort behandeld, zoodat ik kan volstaan met hiernaar te verwijzen. Ook te Poeger ontbreken zij niet, al zijn zij vrij zeldzaam.

Foto 3, No. 1 laat U een beitelvormige spatel zien van terras II. Deze spatels vragen nauwelijks om nadere beschrijving, daar zij genoeg bekend geacht mogen worden. Te Poeger zijn slechts twee gave exemplaren gevonden en zes fragmenten. Percentsgewijze komen zij, behalve te Sampoeng, ook te Pradjekan veel talrijker voor.

Ook de twee soorten beenen priemen *(foto 3, No. 2 en 3)* van Poeger, kennen wij reeds van onze vorige vindplaats, doch nieuw voor mij is het kleine, fijne spitsje *(foto 3, No. 4)* dat aan de beenen naalden van het Magdalenien doet denken.

2. Vuistbijlindustrie. Vuistbijlen treden als „leengoed" op en zijn zeer zeldzaam. In principe gelijken zij op het bekende „Sumatra - bijltype", doch zij zijn belangrijk kleiner en platter.

Zij bestaan uit kleine, in lengte doorgeslagen, kali - rolsteenen, die op het breukvlak zijn bijgewerkt, terwijl de andere kant haar natuurlijk, gewelfd, glad oppervlak heeft behouden.

Dr. van Stein Callenfels noemt het Sumatra - bijltype mesolithisch en deze bijl heeft in Zuid-Oost Azië een enorm verspreidingsgebied, ofschoon zij tot nu toe op Java nog onbekend waren. Zij zijn uitsluitend in terras I gevonden.

In de Toala-grotten op Celebes doet zich hetzelfde verschijnsel voor als in de Goea Sodong. Ook dáár zijn dergelijke ruwe bijlen gevonden naast een echte „Klingenkultur". Eenige kleine, onbewerkte kali-rolsteenen kunnen als werp- of slagsteen gediend hebben. . . . .

3. Spitsen van schelp. Sporadisch komen spitsen voor vervaardigd uit de schaal van een schelp met bijgeslepen punt *(foto 3, No. 5)* Ook deze werktuigen zijn reeds bekend uit de Toalagrotten waar ook nog andere instrumenten van schelp zijn gevonden.

In Poeger is slechts sprake van één type: de spits.

4 *a*. „Klingenkultur".

Een zeer merkwaardig werktuig is afgebeeld op *foto 4 No. 20*, waarvan het achtereinde recht is afgekapt, zooals wij dit kennen bij de „Hache courte", het leitfossiel voor het Hoabinhien van Indo China. [1])

Het Poegersche instrument is echter, wellicht onder den invloed der „Klingenkultur", veel platter, kleiner en minder plomp geworden.

Hetzelfde proces schijnt zich bij de enkele pseudo Sumatra-bijltypes ook te hebben voltrokken.

Schrapers zijn vrij talrijk en komen in verschillende gedaanten voor, zooals b.v. 21 en 22, of als een holle schraper, van bruine kwarts afgebeeld in 23 of ook wel in trapeze-vorm. (No. 24).

No. 6 is een moustrerienachtige afslag uit carneool vervaardigd en No. 7 een bilaterale bladvormige lansspits, met twee scherpe randen.

Ook No. 25 bestaat uit carneool. Het is een mes met burijn-eind, terwijl No. 26 een mes is met recht afgeslagen rug. Van dit type komen ook zeer kleine exemplaren voor uit chalcedoon.

b. Microlithen. Instrumentjes van kleine afmetingen die aanspraak kunnen maken op den naam microlithen komen talrijk en in velerlei gedaanten voor. Soms hebben ze een geometrische vorm zooals de driehoekige spits No. 13, die uit chalcedoon bestaat en het ronde krabbertje No. 14.

Soms zien wij dat mesjes de neiging vertoonen tot knop of tandvorming. Als No. 28 zien wij er zoo één afgebeeld.

No. 29 en 30 zijn krabbertjes van kwarts en No. 31 een „pennemesje" uit chalcedoon. No. 34 stelt een fraai prismatisch klingetje voor van chalcedoon en No. 35 en 36 een tweetal boortjes, van tweeerlei type.

c. Obsidiaancultuur. Deze sluit zich geheel bij de microlithencultuur aan.

Volgens Dr. van Stein Callenfels wijst een dergelijke obsidiaan-cultuur wederom op een invloed uit het Noorden [1]). die via de Philippijnen de Indische Archipel heeft bereikt. Als grottenvondsten kennen wij deze cultuur reeds uit Djambi (Sumatra) waar zoowel Tobler als Zwierzcyki ze hebben uitgegraven [2]),

Op Java zijn zij vooral als oppervlaktevondsten bekend uit het Bandoengsche.

---

[1]) Robert Heine Geldern, Urheimat und frueste Wanderungen der Austronesier Anthropos. XXVII,1932.

[1]) Dr. P. V. van Stein Callenfels. Korte gids voor de Prehistorische Verzameling van het Kon. Bat. Gen van K. en W.

[2]) J. Zwierzycki. Een vondst uit de palaeolithische cultuurperiode in een grot in Boven-Djambi. De Mijningenieur VII. 1926.

De ontdekker hiervan, Dr. von Koenigswald, beschouwt de Bandoengsche obsidiaan-microlithencultuur als neolitisch en dit vooral op het voorkomen van geslepen en gepolijste steenen bijlen. „Es kann keinen Zweifel unterliegen, dass diese mit den Obsidianwerkzeugen zu einer Kulturstufe gehören, so viel fortschrittlicher sie uns im ersten Augenblick vielleicht auch erscheinen." Door de grottenvondsten wordt deze meening m.i. niet bevestigd al blijft de mogelijkheid bestaan dat hier en daar dergelijke primitieve culturen tot ver in het neolithicum zijn blijven voortbestaan en er den invloed van hebben ondervonden en zich met echte neolithische cultuurvormen vermengd hebben.

De Bandoengsche vindplaatsen liggen in een onregelmatige driehoek om een thans verdwenen meer, op de Bandoengsche Hoogvlakte.

De belangrijkste vindt men ten Oosten van Dago, op den kam van een uitgestrekte heuvelrug, welke vindplaats ik in gezelschap van Dr. von Koenigswald bezocht. [1]).

d. Steenen pijlpunten. De Poegersche Pijlpunten zijn éénzijdig bewerkt en zijn aan het achtereinde convex of recht afgekapt. Gevleugelde, tweezijdig bewerkte pijlspitsen, zooals die van Sampoeng en Poenoeng zijn te Poeger niet gevonden.

No 9 en 12 bestaan uit carneool, No 10 uit bruine kwarts en No 11 uit chalcedoon. Wij hebben reeds gezien dat zij ook wel van obsidiaan worden vervaardigd.

Vermoedelijk hebben wij hier te doen met een vroeg-neolithische inslag uit het Noorden, aangezien zij in Indo China en Malakka niet voorkomen.

Merkwaardig is het dat neolithische invloed zich op de Noordelijke „Klingenkulturen" vaak demonstreeren door het voorkomen van steenen pijlpunten van verschillend type, in tegenstelling met de vuistbijl-culturen van Indo China en Malakka, waar men onder neolitische invloed de snede der ruwe bijlen is gaan slijpen.

Conclusies. Tot slot nog eenige conclusies.

De verschillende, hierboven vermelde culturlijnen, behooren tot één stratum.

Uit niets is gebleken wat een chronologisch onderscheid zou kunnen rechtvaardigen. De vondsten zijn alluviliaal en een echte „Klingenkultur"met een lichte inslag van vuistbijlen.

Het gebruik van obsidiaan en het voorkomen van steenen pijlspitsen wijzen op Noordelijke import (volgens v. St. C.).

Welke plaats de beenen spatels innemen is nog niet geheel duidelijk, doch waarschijnlijk zullen zij, m. i. in Japan ook nog wel gevonden worden.

Een zekere verwantschap van het Poegerien met het Toalien van Celebes staat vast, al zijn beide niet identiek.

Hoewel de hoofdindruk der gevonden artefacten, typologisch bezien, een uitgesproken jong-palaeolithische-mesolithische indruk maken, zoo moet het Poegerien m.i. hier toch tot het Proto-Neolithicum gerekend worden.

Ik wil niet eindigen alvorens mijne erkentelijkheid en welgemeenden dank uit te spreken aan allen die mij direct of indirect bij de uitgravingen van dienst zijn geweest en wel in het bijzonder Dr. Bosch, leider van den Oudheidkundigen Dienst voor de financieele tegemoetkoming en het afstaan van een bekwaam opnemer; Dr. von Koeningswald voor de determinatie der vertebrata van beide vindplaatsen, Prof. Dr. Mysberg voor het anthropologisch onderzoek der schedelresten van Pradjekan en Dr. Lubberhuizen voor de spontane hulp mij geboden bij de vondst van het menschelijk skelet te Poeger.

Ingezonden October 1935.

[1]) Dr. G. H. R. von Koenigswald, Das Neolithicum der Umgebung von Bandoeng. Tijdsch. voor Ind. Taal, Land- en Volkenkunde LXXV, 1935.

VOORLOOPIG BERICHT OMTRENT ENKELE VONDSTEN OP DEN PĔNANGGOENGAN IN 1935

door

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

Zij, die belang stellen in Java's verleden, zullen na de korte berichten in de dagbladen over de door den Heer A. Gall te Soerabaja in de tweede helft van 1935 op den Goenoeng Pĕnanggoengan gevonden monumenten tevergeefs hebben uitgezien naar uitvoeriger mededeelingen. Een reden voor het uitblijven van die nadere mededeelingen lag in het feit, dat de vondsten ook na de eerste berichten daaromtrent niet ophielden, terwijl anderzijds het materiaal zich zoozeer ophoopte, dat de weinige beschikbare ruimte in vaktijdschriften een volledige publicatie spoedig niet meer zou hebben toegelaten. Thans, nu het aanbreken van den regentijd de onderzoekingen heeft stopgezet, is echter misschien de tijd gekomen om in eenige regelen een overzicht te geven van hetgeen gevonden werd.

Intusschen zal de lezer, ook zonder dat zulks uitvoerig wordt betoogd, wel begrijpen, dat van het trekken van definitieve conclusies uit de vondsten nog geen sprake is. Wel laat zich reeds vermoeden dat zij belangrijk zullen blijken te zijn voor de kunst- en cultuurgeschiedenis van Java, met name een helder licht zullen kunnen werpen op den zoogenaamden overgangstijd van den nabloei van het Javaansch Hindoeisme op de moderne Javaansche opvattingen. De bewerking van het materiaal zal echter geruimen tijd in beslag nemen; dit laatste maakt publicatie van een voorloopig overzicht wenschelijker dan anders misschien het geval zou zijn.

De Pĕnanggoengan, een onaanzienlijke berg recht ten Noorden van den in de oogen van toeristen zooveel fraaier en aanlokkelijker Wĕlirang, heeft mij sinds het oogenblik, dat ik hem voor het eerst mocht aanschouwen, geboeid. En wel om de eenvoudige reden, dat zijn eigenaardige vorm — vier toppen rondom een hoofd-top — volkomen beantwoordde aan dien, welk de oud-Indische traditie aan den top van den godenberg, den Mahāmeru toekende. Het lag voor de hand om aan te nemen, dat de Hindoeistische Javanen, die uiteraard op de hoogte waren van die oud-Indische voorstellingen, meer in den berg zagen dan een onbelangrijke, uitgedoofde vulkaan, vulkaan-parasiet of wat hij zijn moge. Dit vermoeden werd bevestigd door het feit, dat onze berg in een Oudjavaansch geschrift zonder meer als de afgeknapte, ergens zorgvuldig neergezette top van bedoelden Mahāmeru werd beschouwd—afgeknapt bij gelegenheid van het overbrengen van de bovenste helft van dien godenberg van Indië naar Java. [1])

Mijn gevolgtrekking uit die feiten was vanzelfsprekend: die berg moet een in de oogen der oude Javanen hoogst heilige berg geweest zijn, welks heiligheid nog meer op den voorgrond zal zijn getreden doordat hij als een voorgebergte van het kolossale massief van Kawi en Ardjoenâ met zijn noordelijken voet raakt aan de plaatsen, waar verschillende kratons moeten hebben gestaan. Trouwens, die heiligheid werd al bewezen door het feit, dat niemand minder dan koning Erlangga op zijn oostelijke hel-

[1]) Namelijk in het door Dr. Th. Pigeaud uitgegeven Oudjavaansche geschrift Tantu Panggĕlaran. Elders zal ik naar aanleiding van de vondst van het bekroningstuk van de badplaats Djâlâtoeṇḍâ gelegenheid hebben daarop uitvoerig te wijzen.

ling in een badplaats was bijgezet (Bĕlahan), zijn overgrootvader Sinḍok er een heiligdom had aangelegd (Bĕtrå), zijn vader (althans volgens de vroegere opvatting) er eveneens was bijgezet (Djålåtoeṇḍå), en hijzelf (eveneens volgens sommige opvattingen) er een kluizenarij zou hebben gebouwd. Weliswaar bleek spoedig dat die bijzetting van zijn vader nog niet zoo zeker was en onlangs dat Erlangga zijn kluizenarij elders bouwde, doch hij zoowel als Sinḍok kunnen met den berg in verband worden gebracht.

Deze oudheden of wat daar nog van over is, waren ook aan Knebel bekend. Voor het overige van den berg (bedoelde oudheden zijn alle op den voet gelegen) hield hij zich aan de mededeelingen van Zollinger en andere bergbeklimmers, die op den top een paar beelden hadden gezien, vervolgens weer gemist. Dit laatste feit verloste Knebel van den druk eener bergbeklimming, terwijl hij tevens concludeerde, dat ook tusschen voet en top wel niets aanwezig zou zijn [1].

Dat hij zich hier ernstig verrekende bleek spoedig, toen tengevolge van een door den toenmaligen Regent van Modjokerto gegeven order vluchtige en oppervlakkige onderzoekingen werden ingesteld naar de juistheid van enkele berichten omtrent de aanwezigheid van oudheden. De vluchtigheid en oppervlakkigheid dier door dorpelingen ingestelde onderzoekingen worden wel zeer duidelijk door het feit, dat men thans in de oudhedeninventaris en dientengevolge ook bij Krom een verwarring aantreft van namen van onderdeelen van den berg, plaatsen waar oudheden te vinden zouden zijn en dergelijke meer. Hij die, afgaande op die gegevens, bedoelde oudheden zou willen zoeken, zou een vergeefschen tocht maken in de glagahvelden van den Pĕnanggoengan.

Later zijn nog weer enkele resten gerapporteerd, toen vanwege den Oudheidkundigen Dienst de oudheden van Bĕlahan en Djålåtoeṇḍå opgenomen en hersteld zijn. [2]) Deskundig onderzocht is er nimmer.

Hoewel thans gebleken is, dat de bedoelde gesignaleerde oudheden toevalligerwijs tot de minst aanzienlijke behooren van wat de berg nog verborgen hield, was het mij toch duidelijk, dat er meer en belangrijker zaken moesten zijn dan waarvan men kennis droeg en zoo plaatste ik een nader onderzoek van den berg op het programma.

Dit programma verschafte echter gedurende jaren zooveel werk op andere plaatsen, dat ik van den spaarzaam toegemeten vrijen tijd nimmer iets kon afnemen om het punt Pĕnanggoengan ten uitvoer te brengen. Het onderzoek van een geheel met glagah overgroeiden berg, waarvan de bevolking in de omgeving niet meer weet te vertellen dan dat er waarschijnlijk wel niets te vinden is, is geen zaak, die in een paar vacantiedagen behoorlijk kan worden volbracht. En zoo bleef het punt een dood punt.

Gelukkig vond ik echter in den Heer Gall een niet genoeg te prijzen helper, die mij over het doode punt heenbracht. Het kostte weinig moeite hem voor den berg te interesseeren na een bezoek aan de reeds bekende, doch nimmer goed opgenomen oudheden van Sélåkĕlir, ge-

[1]) Hier tot geruststelling de mededeeling, dat die beelden, door Knebel niet zonder voldoening op het terrein van de suikerfabriek Tanggoelangin ontdekt, nog immer op den bergtop staan. Daar men niet mag aannemen dat zij er weder heen gewandeld zijn of dat iemand zoo dwaas zal geweest zijn ze 1650 meter den berg op te sleepen, moeten wij wel aannemen dat Verbeek, die ze miste, niet goed gezocht zal hebben.

[2]) Het zal eerst bij de bewerking van het nieuw verkregen materiaal kunnen blijken welke der thans verkende en voorloopig opgenomen oudheden identiek zijn aan die, welke zonder naam, plaatsaanduiding of andere gegevens in de literatuur voorkomen. In ieder geval zijn het er slechts enkele en, zooals reeds gebleken is, niet de belangrijkste. Waar de ontdekkingen van den vroegeren Regent van Modjokerto bestonden uit berichten van bergbewoners, de monumenten niet zijn opgenomen, noch gefotografeerd, nog minder voor verval behoed, doch wel van het belangrijkste, de jaartallen, beroofd, daar komt de eer der ontdekking ook van dergelijke oudheden geheel toe aan dengene, die ze voor het eerst behoorlijk opmeet, fotografeert en maatregelen tot bescherming uitlokt.

legen op de zuidwestelijke helling. [1]) Weliswaar vonden wij niet veel meer dan een bijna ondoordringbare wildernis van saliårå en glagah, welke net voldoende ruimte open liet om eenige onthoofde beelden van vroegere glorie te laten getuigen, doch het onvermoeide speuren van den Heer Gall na mijn terugkeer tot mijn dagelijksche taak werd met het vinden van den kop van het grootste dier beelden beloond. [2]) De kop — een kostelijk stuk — deed de rest en tijdens een volgend verblijf werd, zoo goed en zoo kwaad dat bij de bestaande onzekerheid ging, een plan de campagne opgemaakt, welks uitvoering zou moeten uitmaken of ik inderdaad gelijk had met mijn vermoeden dat onze berg meer schatten in zijn dikke mantel van glagah verborgen hield, dan men aannam.

De eerste verkenningstochten van den Heer Gall leverden reeds voldoende op om de vraag bevestigend te beantwoorden. Telkens afgaande op druppelsgewijs verkregen berichten van „oude menschen, die het weten kunnen" en die zich nog flauw herinnerden dat ze ergens wel eens vreemde steenen tusschen de glagah hadden zien liggen, werden de onbewoonde en onbewoonbare hellingen van den berg afgezocht. En voor den dag kwamen, hier een kluizenaarsgrot, daar een gedeeltelijk ingestort altaarachtig bouwwerk, elders brokken van terrasmuren, welke zich door de glagah slecht lieten vervolgen doch er veelbelovend uitzagen, een enkel stuk relief en meer van dergelijke onmiskenbare aanwijzingen dat er zich nog andere oudheden op den berg moesten bevinden.

Hier hielp het geluk een tweede maal. Door de langdurige droogte breidde een oorspronkelijk als bemestingskuur bedoeld veldbrandje bij een der desa's aan den voet van den berg zich uit tot een vuurgloed, die in enkele dagen groote gaten in den glagah-mantel vrat. Daardoor werd echter plotseling het uitzicht over de hellingen en überhaupt verkenning mogelijk. De resultaten overtroffen de verwachtingen.

Op één dag werd, uitgaande van den dicht onder den top gelegen kluizenaarsgrot en in westelijke richting afdalende, een reeks van tien monumenten verkend, die vluchtig werden opgemeten en in den staat waarin zij verkeerden gefotografeerd. Toen bleek dat zich een gansche reeks van in één lijn gelegen, uit terrassen, terrasmuren, trappen en altaren bestaande monumenten van den top van den berg in westelijke richting tot aan zijn voet uitstrekte.

Voortgezette verkenningen brachten echter nog meer gelijksoortige oudheden aan het licht, op andere plaatsen van den berg gelegen doch, voorzoover kon worden nagegaan, niet tot zulk een grooter complex behoorend.

Tenslotte bleek dat de beide voortoppen Bĕkĕl en Gadjahmoengkoer veel meer en vooral veel belangrijker zaken borgen dan daaromtrent bekend was geworden; de laatste stond zelfs nergens vermeld.

De gevonden monumenten, wier type wij straks iets nader zullen bezien, zijn alle gelegen tusschen de hoogtelijnen 750 en 1500 m. Daarboven bevindt zich nog de reeds vermelde grot, welke echter nauwelijks als monument kan worden opgevat, en de reeds vroeger gesignaleerde beelden op den top (1650 m). Beneden de 750 m vindt men de reeds bekende oudheden Djålåtoeṇḍå, Bĕlahan, Djĕḍoeng, e. d. m. Het eveneens reeds bekende Sélåkĕlir behoort tot de hoogergelegen groep.

Bij nadere beschouwing van de nieuw gevonden monumenten valt het in de eerste plaats op, dat bijna alle tusschen

[1]) Van dit in 1900 door den Heer Broekveldt ontdekte complex zijn slechts in 1915 eenige, helaas geheel onvoldoende fotografische opnamen gemaakt.

[2]) Hierbij, doch eveneens bij alle verdere nasporingen ondervond de Heer Gall onwaardeerbare hulp van den beambte der Boschpolitie Kerto, woonachtig in Kĕdoengoedi. Kop en beeld worden gepubliceerd in het Maandblad voor Beeldende Kunsten.



Figuur 1. De Pěnanggoengan, gezien vanuit het Noorden. Rechts de voortop Běkěl, links Kěmoentjoep, in het midden Gadjahmoengkoer.



Figuur 2. Ingangen van de grotkluizenarij onder den top van den Pěnanggoengan.



Figuur 3. Onversierd exemplaar van het op den Pĕnanggoengan gevonden type terrasheiligdom.



Figuur 4. Rijk versierde trapvoluut met aangrenzende reliefs. Van een der op den Pĕnanggoengan gevonden terrasheiligdommen.



Figuur 5. Gedeeltelijk samengesteld relief van een terrasheiligdom op den voortop Bèkèl. Beteekenis onbekend.



Figuur 6. Kop van een bijzettingsbeeld van den Pĕnanggoengan (Foto's Gall.)

de hoogtelijnen 750 en 1500 gevonden oudheden hetzelfde type vertoonen.

Dit type bestaat uit de volgende onderdeelen.

Men betreedt eerst, vanaf de lagere helling langs een uit veldkeiën geplaveide, doch grootendeels weggeslagen of verzakte weg met traptreden [1]) een kunstmatig aangehoogd terras van halfronden of rechthoekigen vorm en met veldkeiën versterkt.

Op dit terras vindt men, evenals op de hooger gelegene, vele scherven van terracottawerk, benevens enkele neuten, die verraden dat zich hier vroeger eenmaal bouwwerkjes van tijdelijk materiaal (balé's) moeten heben bevonden [2]).

Het terras wordt aan de bergzijde afgesloten door een muur, den voorwand van een hoogergelegen terras vormend. Deze muur is uit behouwen tjaṇḍisteenen gestapeld, van profileeringen, lijstwerk en andere versiering voorzien. Aan weerszijden wordt hij afgesloten door een hoekpilaster, terwijl zich in het midden een trap bevindt, welke gedeeltelijk binnen, gedeeltelijk buiten de muur loopt en door twee uitstekende trapvleugels aan weerszijden wordt geflankeerd. In de door deze vleugels en de muur gevormde hoeken staan kleine hoektorentjes.

Hetzelfde schema herhaalt zich nog twee of driemaal, waarna men het bovenste terras van het complex bereikt.

Op dat terras bevinden zich drie altaarvormige bouwwerkjes, waarvan het middelste het grootste is, terwijl de beide buitenste gelijk groot zijn en iets meer naar voren zijn geplaatst.

Die altaren zijn van profileering en lijstwerk voorzien en hadden waarschijnlijk eenmaal een achterstuk op hun bovenvlak, die hen zeer sterk op de bekende Sūrya-zetels van Bali moet hebben doen gelijken. [3])

Daar deze altaren meestal in een trits voorkomen, zooals men dat op Bali in het beroemde heiligdom van Bĕsakih op de helling van den Goenoeng Agoeng aantreft, terwijl de opzet der monumenten met hun terrassen, trappen, balé's enz. eveneens een groote gelijkenis met genoemd heiligdom vertoont, kan men zich het gemakkelijkst den toestand zoo voorstellen, dat de hellingen van den Pĕnanggoengan als het ware bezaaid zijn met Bĕsakihs van geringe afmetingen.

De afmetingen der heiligdommen zijn namelijk, in vergelijking tot die van het evengenoemde, klein te noemen. Hun terraswanden zijn gemeenlijk niet hooger dan 1 meter, hun trappen smal, hun altaren niet veel meer dan 1 meter hoog, hun muren in de beste gevallen nog geen 10 meter lang.

In totaal zullen er na verificatie ongeveer 30 van dergelijke monumenten thans bekend blijken te zijn geworden, terwijl de kans bestaat dat het onderzoek van de overige deelen van den berg dit aantal nog zàl doen stijgen.

Alvorens eenige regels te wijden aan de reliefs en den stijl van de versieringen, nog een paar woorden over enkele anderssoortige oudheden.

In de eerste plaats werden enkele grotten gevonden, welke blijkens sporen van bewerking, aanbouw enz. eenmaal door kluizenaars zullen bewoond zijn. Soms behooren die grotten tot een der bovenbeschreven heiligdommen, soms staan zij op zich zelf. De grootste der grotten is zoo dat men er een bergpaard in kan leiden, de kleinste is niet veel meer dan een rotsspleet.

[1]) Deze trap-weg is het best te vergelijken met de geplaveide dorpstraten van Balische bergdesa's. Hij schijnt van den voet van den berg tot onder den top te hebben geloopen, zal uiteraard een processie-weg geweest zijn.

[2]) In enkele gevallen schijnen ook poorten gebouwd te zijn, waarvan de juiste plaatsing voorloopig niet kon worden vastgesteld. Dàt zij er geweest zijn blijkt uit het vinden van een Kāla-kop, terwijl tjaṇḍi-achtige bouwwerken, waaraan dergelijke stukken eveneens kunnen voorkomen, ten eenenmale ontbreken.

[3]) De meeste dezer altaren, die aan den achterkant geheel glad gelaten zijn, hebben aan die achterzijde een aanstapeling van ruwe veldkeiën. Blijkbaar diende zulks om vernieling door neerstortende steenen tegen te gaan.

Voorts bevinden zich vlak onder de hoogst gelegen grotkluizenarij enkele heiligdommen, welke geheel uit terrassen bestaan, die uit veldkeiën gestapelde wanden hebben, dan wel zelf uit keiën of andesietschilfers zijn samengesteld. Zij komen dus meer overeen met de monumenten van den Argâpoerâ en andere bergtoppen en maken den indruk van megalithische monumenten.

Ten slotte werden nog enkele korte inscripties gevonden, benevens beeldfragmenten (bijzettings- en andere beelden) w.o. enkele Bhīma's. [1])

De reliefs, waarmede de terrasmuren van sommige der monumenten versierd zijn, vallen in de eerste plaats op door de groote verscheidenheid van stijlen. Men vindt er onder, die levendig aan de reliefs van tjaṇḍi Djago bij Toempang herinneren, anderen vormen een schakel tusschen den stijl van Djâlâtoeṇḍâ en dien van de reliefs van Trâwoelan, weer andere brengen den overgang van den reliefstijl van het onderste terras van tjaṇḍi Panataran op den teekenstijl der Balische doeken, terwijl één monument een stijl vertoont, welken men nergens elders vinden kan, hoewel het Oostjavaansch karakter duidelijk spreekt. [2]) Met het ornament is het al hetzelfde. Soms roept het overbekende klassieke voorbeelden voor den geest, soms echter staat het volkomen op zichzelf.

De voorstellingen der reliefs bewegen zich op gedeeltelijk goed bekend, gedeeltelijk zoo goed als onbekend terrein.

Meerdere malen heeft men de Arjunawiwāha (Mintârâgâ) tot onderwerp gekozen. Een keer is het een gedeelte uit het Rāmāyaṇa. [3])

Alle overige reliefs schijnen zich met Pandji-geschiedenissen bezig te houden, hetgeen de reliefverklaring voor een moeilijke taak stelt, aangezien de Pandjiverhalen uit dien tijd nog voor een groot deel onbekend terrein zijn. [4])

Dit laatste, de tijd van stichting, brengt ons dan op de gevonden jaartallen.

Aan of bij sommige monumenten zijn namelijk jaartallen gevonden. Deze jaartallen loopen van 1404 tot 1500 A.D., een enkel opzichzelf staand ouder jaartal daargelaten. Daarbij moet worden opgemerkt dat niet minder dan drie jaartallen nà het beruchte jaar 1478 A.D. vallen, het jaar waarin volgens de traditie Mâdjâpahit door Moslims zou ten val gebracht zijn, volgens het wetenschappelijk onderzoek misschien ditzelfde door de Hindoeistische dynastie van Kaḍiri zou geschied zijn. Het zal uiteraard een punt van onderzoek uitmaken in hoeverre men bij de door die jaartallen

---

[1]) Het voorkomen van deze Bhīma's op de bergheiligdommen is in overeenstemming met wat wij mogen verwachten Zie Djâwâ 1935 pag. 37 vlgg. Ik wil deze gelegenheid te baat nemen om een tweetal correcties aan te brengen. In de eerste plaats leze men ter voorkoming van misverstand op pag. 51 regel 21 v. b. 2e kolom instede van „huidige" „moderne". In de tweede plaats bleek mij bij een bezoek aan Soekoeh dat de door mij gebruikte foto van het op pag. 49 verklaarde relief van dat monument mij heeft misleid. Het kleine, kikvorschachtige wezen bezit, evenals het voor den kluizenaar staande kind een staart, waardoor de voorgeslagen verklaring uiteraard onaanvaardbaar wordt. De verklaring van de eigenlijke kern van het relief, de ontmoeting van Bhīma en Guru, blijft hierdoor echter onaangetast.

[2]) Ook in uitvoering is dit monument bijzonder. Het bestaat uit een in het zadel tusschen Pĕnanggoengan en Gadjahmoengkoer gelegen reliefwand met een door twee zwevende rākṣasa's geflankeerde trap, die eenmaal den steilen bergwand opgevoerd heeft naar de rest van het monument. Die bestaat uit één groot rotsblok, in de gedaante van een terras met altaar behouwen, waartoe men langs een door zeer natuurlijk gebeitelde olifanten geflankeerde trap opklimt.

De terraswand is met reliefs versierd. Op het terras ligt nog een geheel met reliefs versierd natuurlijk rotsblok.

[3]) Namelijk de aankomst van Wibhīṣaṇa in het kamp van Rāma, de scene van het wekken van Kumbhakarṇa en de strijd tusschen deze en Sugrīwa.

[4]) Dergelijke Pandji-verhalen komen ook voor aan het terras van de balé agoeng te Panataran. Men herkent ze aan den eigenaardigen hoofdtooi der helden, die echter allerminst wil zeggen, dat de drager nu juist de bekende Pandji Koedâwanèngpati, of hoe hij anders heeten moge, is. Pandji toch is een titel en geen naam en zou een afkorting zijn van het Oudjavaansche Sang mapañji, wat op het voeren van een vlag of veldteeken zou slaan. Daar komt nog bij dat men blijkbaar ook bij den Pandji behoorende gezellen van een Pandji-hoofdtooi (tĕkĕs) heeft voorzien. Dat alles maakt een identificatie niet gemakkelijk. De in de Pandji-verhalen vertelde gebeurtenissen gaan grootendeels terug op de geschiedenis van de rijken Kaḍiri en Singhasâri (11e — 14e eeuw A.D.).

gedateerde monumenten iets zal kunnen bemerken van de groote wijzigingen, die volgens bovengenoemde opvattingen op Java plaats moeten gehad hebben. Voorloopig kunnen deze jaartallen echter reeds aantoonen, dat van een ophouden of ook maar degenereeren der Oost-javaansche Hindoeistische kunst nà 1478 geen sprake was, aangezien zulks reeds door het ornament en de overige versiering dier monumenten wordt aangetoond.

Overigens zij hier opgemerkt, dat het eveneens gevonden jaartal 1500 (1422 Çaka) een der jongste jaartallen der Hindoeistische periode vormt.

Het behoeft geen betoog, dat deze jaartallen van beteekenis zullen blijken te zijn bij de verdere reconstructie van de nog immer te weinig bekende overgangsperiode van het Hindoeistische op het Moslimsche Java. En dit doet ons de vraag stellen hoe het in het algemeen staat met de perspectieven, welke het onderzoek der gevonden oudheden openen kan.

Het is uiteraard zeer moeilijk daaromtrent iets met zekerheid te zeggen. Toch is het nu reeds duidelijk dat de studie van zulk een groote hoeveelheid van monumenten, alle uit één periode, niet anders dan verhelderend zal kunnen werken op ons inzicht in die periode. En dat is de raadselachtige periode van Soekoeh en Tjĕṭâ, de periode van overgang van het Hindoeisme van de vlakten op dat van de bergen. Men heeft wel eens gemeend, dat deze overgang het gevolg zou geweest zijn van een opdringen van den Islām en een „vluchten" van de Hindoeistische bevolking naar de bergen, waarvan o.a. de Tĕnggĕreezen het overblijfsel zouden zijn. Zoo ooit, dan wordt deze opvatting door onze vondsten weersproken, daar op den ganschen Pĕnanggoengan niet alleen geen spoor van zulke nederzettingen gevonden werd — alles wat gevonden werd behoort tot heiligdommen — maar uit de literatuur en de natuurlijke gesteldheid van den berg kan worden aangetoond, dat deze er ook niet geweest kunnen zijn. [1]) En juist deze berg bevat verreweg de meeste heiligdommen uit die periode!

Men zal dus deze merkwaardige overgang uit andere gronden moeten verklaren. Misschien zullen onze vondsten de oplossing kunnen brengen.

Doch er mag meer verwacht worden.

Het is een opmerkelijk feit, dat de reliefs onzer oudheden een staalkaart vormen van de meest verschillende stijlen, welke men elders over de oudheden in de vlakten verspreid vindt. Tevens weten wij echter dat die reliefs practisch gedurende één periode werden gemaakt. Ook hier behoeft het geen lang betoog om duidelijk te maken van welke beteekenis zulks kan blijken te zijn voor de stijlgeschiedenis en vooral voor de studie der stijlontwikkeling. Het ziet er naar uit als zou mijn elders uitgesproken vermoeden, dat de Oudjavaansche stijlontwikkeling eer moet opgevat worden als de steeds varieerende, onderlinge inwerking van locale stijlen dan als een doorloopende ontwikkeling in historischen zin, bevestiging erlangen. Het is namelijk lastig anders te verklaren dat in één periode onderling zóó verschillende stijlen op één plek voorkomen, dan door aan te nemen dat de monumenten, waar die stijlen aan voorkomen, door verschillende landsheeren zijn gesticht.

Dit laatste brengt ons dan weer op iets anders.

Boven heb ik reeds de aandacht gevestigd op het feit, dat de altaren der verschillende heiligdommen een sterke gelijkenis vertoonen met de zoogenaamde Sūrya-zetels van Bali (sanggarans).

[1]) Reeds in de Tantu Panggĕlaran wordt het watergebrek van den Pĕnanggoengan door een mythe verklaard, zoodat wij mogen aannemen dat die berg al in de periode van Mādjāpahit ontboscht was.

Deze gelijkenis wordt nog versterkt door het feit, da de meeste, evenals gene, met hun achterkant naar den top van den berg gericht zijn.

Men stelde zich hun gebruik blijkbaar zoo voor, dat de godheid vanaf den eigenlijken top — zijn hemel — afdaalde en plaats nam op die zetel. Aangezien nu in de plaatsing en rangschikking der heiligdommen een zekere regelmaat, in sommige gevallen zelfs een uitgesproken richting kan worden waargenomen, ligt het voor de hand aan te nemen, dat de richting, waarin de aldus troonende godheid uitkeek, niet willekeurig was, doch verband moet hebben gehouden met de plaats, waar zijn vereerders vertoefden. Het is toch niet goed denkbaar dat bijvoorbeeld de lieden van Kaḍiri hun heiligdom zoodanig bouwden, dat de godheid het gelaat gericht hield naar het rijk van Djĕnggålå of Mådjåpahit.

Op zichzelf is dit niet zeer belangrijk, doch het wordt interessant als wij zien, dat de verschillende heiligdommen, kennelijk uit één periode dateerend, sterk uiteenloopende stijlen van beeldhouwkunst vertoonen. Immers, aldus zal het misschien mogelijk blijken die verschillende stijlen „thuis te brengen", in verband te brengen met bepaalde rijken, waarin naar wij weten Java in dien tijd was verdeeld en waarvan Kaḍiri (Dåhå), Kahoeripan, Mådjåpahit, Djĕnggålå en Toemapĕl de voornaamste in de buurt van onzen berg gelegene waren. Tevens zal het misschien gelukken op deze wijze iets meer te weten te komen van de juiste of approximatieve ligging der rijkscentra, waaromtrent, naar men weet, vooral bij de rijken Kahoeripan en Djĕnggålå volslagen onzekerheid heerscht.

Hier openen zich perspectieven die een nauwkeurig onderzoek eischen.

Het ziet er naar uit, dat de samenhangende vondsten op den berg Pĕnanggoengan, in verband gebracht met andere reeds bekende of vluchtig verkende oudheden op dien berg, eenig licht zullen weten te ontsteken in den duisteren overgangstijd, de tweede helft van de 15e eeuw. Daartoe is het echter noodzakelijk dat de vondsten in hun onderlingen samenhang kunnen worden bewerkt, waartoe eerst zal kunnen worden overgegaan als ook de rest van den berg zal zijn verkend en alle ontdekte en herontdekte oudheden behoorlijk zullen zijn opgenomen, gefotografeerd en beschreven. Voorwaar een omvangrijke taak, doch een taak, die geen uitstel lijdt.

Immers, de gemoedelijke dagen van Verbeek en Knebel behooren tot het verleden. Voor automobielen begaanbare wegen voeren van vele zijden een behoorlijk eind den voet van den berg op en brengen liefhebbers tot op een geringen afstand van sommige der monumenten.

Waren deze liefhebbers er nu maar mee bekend, dat de Javaansche oudheden geen gouden schatten bergen, dan zou het gevaar nog niet erg groot zijn. Maar helaas bestaat de oude schatgraversmentaliteit nog steeds en deze is het, die door het zinloos verplaatsen van stukken, het wegslepen van beelden of koppen nog immer de grootste schade aan het wetenschappelijk onderzoek toebrengt.

Gelukkig heeft de Pĕnanggoengan een uitstekende bescherming in zijn mantel van glagah, die zelfs de meest voortvarende toeristen na eenigen tijd met bebloede beenen zal doen afdeinzen. Laten wij echter hopen dat de Heer Gall zijn weg door die glagah zal blijven vinden en de verdiensten, welke hij door het onderzoek van een deel van den berg reeds heeft verworven, zal weten te bevestigen en vermeerderen door dat onderzoek ook over de rest van den berg voort te zetten. Het wachten is thans nog slechts op het gunstige jaargetijde. [1]

Jogjakarta, Januari 1936.

---

[1] In Juli 1936 is vanwege den Oudheidkundigen Dienst in Nederl. Indië een aanvang gemaakt met het ontgraven, opmeten en, voorzoover doenlijk, herstellen der monumenten.

DE „DRIE WENSCHEN" IN HET JAVAANSCH

door

H. OVERBECK.

De lakon „PANḌOE PAPA", „De dood van Panḍoe" (Serat Paḍalangan Ringgit Poerwa, Bd. VII, Volkslectuur, Batavia), bevat, buiten eenigen samenhang met de gebeurtenissen die met den dood van Panḍoe in verband staan, het volgende verhaal:

Op den berg Mèstri leeft een kluizenaar, Resi Métréja, die door strenge ascese-oefening de gunst der goden heeft verworven: hem werd een tooverspreuk (mantra) geopenbaard, die al zijn wenschen zal vervullen; hij mag echter slechts driemaal gebruik daarvan maken, en behalve dat mag hij met niemand anders daarover spreken. Nu viel de blik van Métréja op zijn echtgenoote, Enḍang Basoesi, die bedroefd was over de armoede, waarin zij verkeerden. Om haar te troosten zeide de Resi tegen haar: „Och, vrouw, werp je droefheid van je af, want straks zullen de goden medelijden met ons hebben". Enḍang Basoesi vroeg, hoe hij dit medelijden van de goden had verkregen; Métréja zweeg bedroefd; hij had er reeds spijt van dat hij zijn vrouw had willen troosten. Enḍang Basoesi werd verdrietig en verzocht hem met aandrang om antwoord op haar vraag. Resi Métréja voldeed echter niet aan haar verzoek. Enḍang Basoesi voelde zich zeer gegriefd; zij dacht, dat haar echtgenoot niet meer om haar gaf, begon te jammeren en te schreien en riep: „Als je me nu niet de waarheid wilt zeggen, kan je me beter vervloeken dat wij nog armoediger worden!" Resi Métréja had medelijden met haar, toen hij haar zoo hoorde klagen, en vertelde haar de waarheid omtrent de gunst, die hij van de goden had verkregen. Enḍang Basoesi stelde nu geen verdere vragen meer, vroeg echter om een bewijs van de waarheid zijner woorden: „Ik zie er leelijk uit, laat me mooi worden; ik zie er reeds oud uit, laat me weer jong worden". Resi Métréja zweeg, want zóóiets lag niet in zijn bedoeling; toen begon Enḍang Basoesi weer te klagen en te schreien en eindelijk voldeed Resi Métréja aan haar wensch. Op hetzelfde oogenblik werd Enḍang Basoesi jong en schoon, zij zag er uit als een hemelnimf. Niet lang daarna werd het in de omstreken bekend dat de echtgenoote van Resi Métréja, die reeds oud en niet meer mooi was, weer jong en schoon was geworden als een hemelnimf, die op de aarde was neergedaald, en vele menschen, die in het gebergte woonden, kwamen, om haar te zien; sommigen prezen haar schoonheid, sommigen gaven haar te kennen, dat zij verliefd op haar waren, hetwelk haar dikwijls aanleiding tot verdriet gaf, terwijl Resi Métréja altijd boos was uit jaloerschheid. Eindelijk zeide hij weer de tooverspreuk op en deed den wensch: „Moge Enḍang Basoesi een leelijke gedaante krijgen!" Ineens werd Enḍang Basoesi buitengewoon leelijk, en wel kreeg zij de gedaante van een teefje. Ook dit werd spoedig bekend in de bergstreken, en weer kwamen velen om haar te zien, en bespotten haar. Métréja en Basoesi werden zeer beschaamd, en zoo zeide hij nog eens de tooverspreuk op en verzocht de goden: „Moge Enḍang Basoesi weer hersteld worden en er zoo uitzien als vroeger!" Dadelijk kreeg Enḍang Basoesi hare vroegere gedaante terug. Métréja en Basoesi waren nu tevreden en vroegen de goden om vergiffenis door ascese te beoefenen en te bidden. Niet lang daarna hadden de goden

medelijden met hen en schonken hun de gave om goud te kunnen maken, zoodat zij nu al het noodige hadden.

Het verhaal van de drie wenschen is een zeer verspreid sprookjes-motief; een der bekendste Europeesche versies daarvan is wel dat van den snijder en zijn vrouw, die ook drie wenschen mochten doen. Zij wenschte zich in een onbedacht oogenblik een gebraden worst, waarover hij zóó woedend werd dat hij den wensch deed, dat de worst aan haar neus mocht zitten, en toen dat prompt geschiedde, den derden wensch moest offeren om dit ongewenschte aanhangsel weer te doen verdwijnen. — Voor verdere varianten van dit motief, en de uitlegging ervan, moet naar de sprookjes-literatuur worden verwezen. Interessant in bovenstaand verhaal is wel, dat de Resi en zijn vrouw, ofschoon zij de gave der goden op zoo'n onwaardige wijze hadden misbruikt, toch nog een gunst krijgen, die hen uit hunne armoede verlost.

Een andere Javaansche variant van het drie-wenschen-motief is te vinden in de Serat Tjabolang, deel IV, zang 307 (Zie de inhoudsopgave door Dr. Th. Pigeaud in de Verhandelingen v. h. K. B. G. v. K. e. W., deel LXXII, tweede stuk, 1933, bl. 36). Dr. Pigeaud is zoo vriendelijk geweest mij een afschrift van de Serat Tjabolang ter beschikking te stellen, waaruit de volgende verkorting van het verhaal is genomen:

Een man kreeg, na vier jaren ascese te hebben beoefend, een gave der goden (hier met den Arabischen term „laèlatoelkadri" aangeduid), bestaande uit drie steentjes, waarvan elk, omhooggeworpen, een wensch zou vervullen. Hij deelde dit direct mede aan zijn echtgenoote, en dadelijk kregen zij twist over dat, wat zij wilden wenschen. De man wilde vorst worden van een rijke stad met vele schatten; de vrouw wenschte alleen rijkdom te hebben, vreezende dat als haar man vorst zou worden, hij nog een tweede, jongere vrouw erbij zou nemen. Om een einde aan den twist te maken, wierp de man één van de steentjes omhoog en deed zijn wensch, v e r s p r a k zich echter in zijn opwinding en wenschte zich een duizendtal testicula. De wensch werd dadelijk vervuld; zijn vrouw zette een keel op toen zij zag wat er gebeurd was, en maakte hem hevige verwijten dat hij niet naar haar had geluisterd. De man zei dat nog niet alles verloren was; hij zou met het tweede steentje het euvel doen verdwijnen en met het derde den rijkdom wenschen. Maar weer werd hij door het noodlot achtervolgd: toen hij het tweede steentje omhoogwierp en zijn wensch deed, vergat hij het hem bij zijn geboorte geschonken desbetreffend lichaamsdeel uit te sluiten, zoodat ook dit verdween. Beseffende, dat het hun niet beschoren is rijk te worden, besluiten zij met den derden steen en wensch den oorspronkelijken toestand te herstellen. Naar aanleiding van deze geschiedenis komen Tjabolang en de wijze Sèh, die het verhaal verteld had, tot de conclusie, dat alle kwaad van de vrouw komt.

Van dit laatste verhaal bestaat nog een locale Jogjakarta'sche versie, met andere legenden en illustraties op verzoek van het Kon. Bataviaasch Genootschap verzameld door Ir. Moens, en nu in het bezit van het Genootschap. Een afschrift van den tekst werd mij welwillend door Dr. Pigeaud ter beschikking gesteld.

De man heet hier Pak Slamet, die, op aanraden van een oude Kijahi, om uit zijn armoede verlost te worden eerst drie dagen op den berg Pelawangan (bij Kali Oerang) in „sila"-houding, het gezicht naar het Zuiden gekeerd, ascese beoefende, en daarop in de Goa Langsé (bij Parangtritis) afdaalt om aldaar drie dagen en nachten in „sila"-houding te gaat zitten, het gezicht naar het Westen gekeerd. In den laatsten

nacht, tegen drie uur in den ochtend, hoort hij een vreeslijk gebulder der golven, en dan verschijnt voor hem een oude man met langen baard, getooid met een donkerblauwen tulband en gehuld in een tabbaard; deze vraagt hem wat hij met zijne ascese bedoelt en geeft hem de drie wensch-steentjes.

Thuis gekomen, vertelt Pak Slamet zijn geluk aan zijn echtgenoote, die een van de steentjes voor zich opeischt, omdat zij gedurende zijn afwezigheid zoo vurig voor hem had gebeden. Pak Slamet weigert echter, werpt een van de steentjes omhoog en wil wenschen dat hij duizenden rijk wordt, verspreekt zich echter in zijn opgewondenheid als in het boven vermeld verhaal, wordt nog boozer, doet, de woorden van zijn vrouw zonder er bij te denken nazeggend, ook den tweeden wensch verkeerd, en ofschoon zijn vrouw er op aandringt, dat hij het derde steentje nu benutten zal om rijkdommen te verkrijgen, prefereert hij een compleet lichaam boven alle schatten. Moraal: Men moet tevreden zijn met dat, wat iemand voorbeschikt is, en niet naar andere dingen streven.

Interessant is, dat de gunst der goden in deze laatste verhalen verloren gaat door het zich verspreken bij het doen van den eersten wensch; of deze bijzonderheid ook nog in soortgelijke verhalen in de sprookjes van andere landen voorkomt, kan schrijver dezes tot zijn spijt op het oogenblik niet nagaan.

VERSLAG VAN HET
JAVAANSCH TAALCONGRES
op 18 t/m 20 JULI 1936
gehouden in de pendapa van het Museum Sana Boedaja
te JOGJAKARTA.

In den avond van 18 Juli had om 8 uur de eerste bijeenkomst van het bovengenoemd congres plaats. De bezoekers hadden daarbij gelegenheid tot onderlinge kennismaking en tot bijwoning van een wajang-topèng-voorstelling, aangeboden door de Javaansche Kunstvereeniging KRIDA BEKSA WIRAMA. De belangstelling was zeer groot: ongeveer 350 personen, waaronder enkele Europeanen, woonden deze opvoering bij.

De voorzitter van het Museum-bestuur, P. A. Hadinegara, heette in een kort openingswoord de aanwezigen welkom en bracht den dank van het Bestuur en van de congressisten over aan de vereeniging Krida Beksa Wirama, in het bijzonder aan den leider, P. A. Tédjakoesoema en aan P. A. Soerjadiningrat, voor de zeer gewaardeerde hulp, die het Java-Instituut ook nu weer van hen ondervindt met betrekking tot de uitvoering van Javaansche dans- en toonkunst.

Hierna begon het wajang-topèng-spel, waarvan het onderwerp is ontleend aan de geschiedenis van Java in de eerste helft van de 13de eeuw. Het behandelt den strijd van Oost-Javaansche vorsten en grooten om de oppermacht, waardoor er gelegenheid was om een overzicht te geven van de verschillende Javaansche „gevechts-dansen". In het kort komt het verhaal op het volgende neer.

Djajasaba, onderkoning van Kediri, komt in opstand tegen zijn heer, Kèn Angrok van Singasari, maar delft het onderspit.

Kèn Angrok wordt vermoord door een dienaar van zijn stiefzoon Anoesapati. De laatstgenoemde neemt de regeering in handen, maar wordt op zijn beurt bij een hanengevecht gedood door Kèn Angrok's zoon Tohdjaja. Ook Tohdjaja kan zich niet verheugen in het blijvend bezit van den troon: hij wordt verjaagd door Ranggawoeni, een zoon van Anoesapati, die de hulp heeft ingeroepen van Pandji Pati-pati van Bandawasa.

In verband met de achtereenvolgende troonsbestijging (hier weergegeven door: *wiwaha*) van drie vorsten kreeg het stuk den naam van „*Tri Radja Wiwaha*". Om dit verhaal volgens de eischen van het topèng-spel in elkaar te kunnen zetten, moesten enkele veranderingen worden aangebracht in de geschiedenis, zooals die vooral uit de Javaansche kroniek „Pararaton" bekend is. Zooals de titel van dit spel reeds aanduidt, waren de dansers gemaskerd. Door een hanengevecht („in natura") werden de dansen onderbroken. Het geheel vormde een bewijs van de degelijke opleiding, welke de leerlingen van K. B. W. in een driejarigen cursus onder de persoonlijke leiding van P. A. Tédjakoesoema ontvangen. Naast de leiders verdienen de spelers een woord van lof voor de wijze, waarop zij vier uren lang de aandacht van het publiek gespannen hielden. Het was een in alle opzichten geslaagde avond.

Den volgenden ochtend om 9 uur waren een 200-tal belangstellenden opgekomen om de behandeling bij te wonen van het eerste der drie praeadviezen, welke op dit congres zouden worden besproken.

De heer P. A. Soerjadiningrat opende de bijeenkomst met de mededeeling dat de voorzitter van het Java-Instituut, Prof. Dr. R. A. Hoesein Djajadiningrat, verhinderd was deze vergadering te leiden en dat hem verzocht was in diens plaats het voorzitterschap op zich te nemen. Aan de bestuurstafel hadden verder plaats genomen: P. A. Hadiwidjaja en J. Kats, leden en S. Koperberg, secretaris van het Java-Instituut. De Javaansche notulen van het gesprokene werden bijgehouden door R. Dwidjawijata, secretaris van de redactie van het tijdschrift „Poesaka Djawi".

Onder de aanwezigen bevonden zich:

Dr. K. A. H. Hidding, vertegenwoordiger van den Directeur van Onderwijs en Eeredienst.
P. A. Soerjaningprang, vertegenwoordiger van P. A. A. Pakoealam.
R. M. Notosoeroto,
R. Soetapa,
M. Soerata Hardjohoebojo,
R. Sastrodihardja,
vertegenw. van P. A. A. Mangkoenegara.

Dr. J. Doorenbos, afgevaardigde van Volkslectuur te Batavia-Centrum.
R. M. Mochamad, afgevaardigde van Sobo Karti te Semarang.
2 Afgevaardigden van het Hoofdbestuur v/d Normaalscholierenbond te Jogja.
2 „ van het Bestuur van Among Pradja te Jogja.
2 „ „ P. G. I. afdeeling Mataram.
2 „ „ P. G. K. P.
2 „ „ P. G. B. te Solo.
2 „ „ Madjelis loehoer Taman Siswa te Jogja.
2 „ „ het Regentschapsbestuur te Kendal.
3 „ „ „ Regentschapsbestuur te Temanggoeng.
2 „ „ „ Hoofdbestuur van Moehammadijah (Bg. Taman Poestaka) te Jogja.
2 „ „ „ Hoofdbestuur van O. K. S. B. te Jogja.
2 „ „ Radya Poestaka te Soerakarta.
1 Afgevaardigde van het Regentschapsbestuur te Patjitan.
1 „ „ de K. I. S. te Jogja.

De voorzitter brengt in herinnering, dat het Java-Instituut — opgericht in Augustus 1918 — algemeene congressen heeft gehouden in 1919 te Solo, in 1924 te Bandoeng, in 1926 te Soerabaja en in 1929 nog eens te Solo. Javaansche taalcongressen hadden plaats in 1924 te Solo en in 1927 te Jogja. De bijeenkomst van dit jaar is alzoo de derde in de rij der Javaansche congressen. Wel is nu in 7 jaar geen congres gehouden, maar het Java-Instituut heeft niet stil gezeten: in 1935 werd na langdurige voorbereiding het museum Sana Boedaja te Jogja opgericht.

Na de aanwezigen te hebben welkom geheete n, geeft de voorzitter het woord aan Dr. K. A. H. Hidding, den vertegenwoordiger van den Directeur van Onderwijs en Eeredienst, die zijn blijdschap uitspreekt over het feit, dat in dezen tijd van algemeene malaise op allerlei gebied een bijeenkomst als deze, waarop ideëele onderwerpen zullen worden besproken, kan plaats hebben. Namens den Directeur van O. en E. spreekt hij den wensch uit, dat het congres vrucht zal dragen in het belang van de Javaansche taal.

De voorzitter geeft nu het woord aan Ki Adjar Déwantara van Jogjakarta ter toelichting van zijn prae-advies over de vraag:

Is het Javaansch geschikt om te dienen als voertaal bij het onderwijs op de Muloschool?

De prae-adviseur beantwoordt deze vraag toestemmend (P. Djawi, Juli, '36). Hij voegt aan zijn schriftelijke uiteenzetting nog het volgende toe.

1. In den tegenwoordigen tijd is de kennis van het Nederlandsch en van de Basa Indonesia (het Maleisch) voor velen noodig. Het Javaansch is echter *a*) geschikt om te dienen als voertaal bij alle onderwijsvakken *en b*) door Javanen veel gemakkelijker te begrijpen dan een vreemde taal en daarom ook aan te bevelen als voertaal bij het onderwijs, niet alleen op een Muloschool, maar ook op een A.M.S. en bij het Hooger onderwijs.

2. Het is niet verkeerd om nuttige zaken van vreemdelingen over te nemen. Waar het Javaansch niet beschikt over de termen, welke bij de behandeling van een leervak noodig zijn, kan men dan ook zonder bezwaar vreemde termen gebruiken. Spreker stelt voor, dat *het Java-Instituut een commissie benoemt*, om na te gaan, welke termen bij elk leervak in het Javaansch zouden kunnen worden vertaald en hoe dat het best zou kunnen geschieden. In deze commissie zouden niet alleen taalkundigen, maar in de eerste plaats onderwijzers en verder ook journalisten zitting moeten hebben.

Aan het debat over dit onderwerp wordt deelgenomen door de volgende personen:

De vertegenwoordiger van Radya Poestaka te Solo, R. Soetapa Adisepoetra. Deze merkt op:

a. Vroeger was in Europa algemeen het Latijn de taal van het onderwijs, tegenwoordig gebruikt men daarvoor overal de Landstaal. Ook op Java kan en moet dit zoo worden.

b. Het Javaansch is zeer zeker geschikt om te dienen als voertaal bij het onderwijs. Vreemde termen kunnen desnoods worden overgenomen, zooals dat nu reeds in het dagelijksch leven gebeurt (Télepon, e.d.). Hierdoor wordt de taal verrijkt.

c. De Javaansche vervolgschool heeft geen voortzetting, men moet eerst een degelijke studie van het Nederlandsch maken om verder te kunnen studeeren. Dit geeft veel verspilling van energie. Een kind van 6 jaar kent al heel wat van zijn moedertaal. Gaat dit kind nu naar een school met het Nederlandsch als voertaal, dan wordt deze 'kennis niet benut en gaat ze zelfs achteruit. Daarbij leert het ook het Nederlandsch gewoonlijk niet voldoende, omdat in huis en daarbuiten steeds Javaansch wordt gesproken. Alzoo is noodig: een Javaansche Muloschool als voortzetting van de Javaansche lagere school.

d. Aan het eind-diploma van de Javaansche

Muloschool zal een bepaalde waarde in de practijk moeten worden toegekend.

e. Dat het mogelijk is, om het Javaansch bij het voortgezet onderwijs te gebruiken, is reeds bewezen op de Javaansche normaalscholen en op de volksmuloschool te Soerakarta.

R. M. Darmasepoetra, vertegenwoordiger van Radya Poestaka te Solo, is eveneens van meening, dat het mogelijk en gewenscht is, om het Javaansch bij het voortgezet onderwijs als voertaal te gebruiken, maar hij zou daarbij vooral nadruk willen leggen op het onderricht in de Javaansche grammatica (Parama Sastra), waaronder Spreker inzonderheid de spelling blijkt te verstaan.

R. Sasrasoeganda heeft in zijn loopbaan bij de opleiding van onderwijzers reeds allerlei regelingen met betrekking tot de voertaal meegemaakt. Hij wijst er op, dat in den tijd, toen het Javaansch voertaal was op de kweekscholen, het percentage van het aantal leerlingen, die het eind-diploma behaalden, geregeld heel wat hooger was dan daarna met het Nederlandsch als voertaal. Hij zou voor de Javaansche onderwijsinrichtingen Javaansch personeel wenschen, dat de leerstof voldoende beheerscht en over een goede kennis van de taal beschikt.

R. Katamsi, teeken-leeraar, is het geheel eens met den prae-adviseur. Hij zou echter willen vragen, welk Javaansch (dialect) men zal moeten gebruiken.

R. Hadiwidjana van Moentilan gaat eveneens accoord met wat de prae-adviseur heeft gezegd. Het Javaansch is trouwens reeds jaren lang voertaal geweest op kweek- en normaalscholen. Er zijn echter goede leerboeken noodig. Ook de grammatica mag niet worden verwaarloosd, maar men versta daaronder geen „spellingregels".

R. Moediardja juicht het tot stand komen van dit congres toe. Hij is het eens met Ki Adjar Déwantara en zou het Javaansch niet alleen op de Muloschool, maar op alle inrichtingen van middelbaar en hooger onderwijs voor Javanen als voertaal gebruikt willen zien.

R. Dwidjawijata gaat in hoofdzaak mee met den prae-adviseur. Bij het grammatica-onderwijs zou hij niet de deductieve, maar de inductieve methode van behandeling toegepast willen zien: geen opsomming van regels waaraan voorbeelden worden verbonden, maar uitgaan van de voorbeelden om tot de regels te komen.

De prae-adviseur, die nu weer het woord krijgt, merkt op, dat de sprekers het blijkbaar grootendeels met hem eens zijn en verder zijn stellingen hebben aangevuld. Wat het grammatica-onderwijs betreft, is hij het eens met R. Hadiwidjana. Nu wordt op de examens vooral naar een juiste spelling gevraagd, de examen-eischen zullen meer in overeenstemming moeten worden gebracht met een nieuw en beter taalonderwijs. Hij beveelt deze zaak dringend aan in de aandacht van de onderwijsautoriteiten. Uit ervaring kan spreker verklaren, dat het onderwijs op de aangegeven wijze veel meer nut afwerpt dan volgens de gebruikelijke regeling.

De voorzitter stelt nu voor, dat het congres een motie zal aannemen van den volgenden inhoud;

„De deelnemers van het Javaansche taalcongres, gehouden te Jogjakarta op 18 t/m 20 Juli zijn eenstemmig van oordeel dat het Javaansch geschikt is om te dienen als voertaal bij het onderwijs op de Muloschool."

Naar aanleiding hiervan ontstaat een levendige discussie, waaruit blijkt, dat men algemeen bevreesd is voor een verkeerde opvatting van een dergelijke uitspraak. Er zou namelijk kunnen worden geconcludeerd, dat het congres aanraadt om *alle* bestaande Muloscholen om te zetten in „Javaansche" Mulo's. Enkele voorgestelde wijzigingen en toevoegingen blijken het meerendeel van de vergaderden op dit punt niet gerust te kunnen stellen. Gedurende het vervolg van deze besprekingen op de avond-vergadering wordt dan ook besloten, dat de bedoelde motie — met de strekking waarvan men overigens accoord gaat — niet zal worden uitgebracht. In de notulen van deze vergadering zal uitdrukkelijk worden vermeld, dat het niet de bedoeling van het congres is, om alle bestaande Muloscholen om te zetten in „Javaansche" Muloscholen.

In de avondvergadering op 19 Juli wordt het woord gegeven aan Mr. R. Soemardi ter behandeling van de vraag:

> *Is het mogelijk en gewenscht om het Javaansch te gebruiken als officieele taal in de Regentschapsraden?*

De spreker — die door familie-omstandigheden niet in de gelegenheid is geweest om vooraf een schriftelijk prae-advies over dit onderwerp te leveren — begint met de opmerking, dat de bespreking hiervan eigenlijk thuis hoort op een decentralisatie-congres. Hij zal hier deze kwestie alleen uit een taalkundig oogpunt behandelen.

De noodzaak van een keuze tusschen twee of meer talen voor „officieel gebruik" komt o.a. voor in België, Zwitserland, enz. Uit het betoog van den vorigen prae-adviseur op dit congres, Ki Adjar Déwantara, is al gebleken, dat het Javaansch geschikt kan worden geacht, om daarin de meest verschillende onderwerpen te

behandelen. Trouwens, de practische uitvoerbaarheid van het gebruik van het Javaansch in een officieel college is reeds aangetoond op de vergaderingen van de Balé Agoeng te Soerakarta. Vreemdelingen, die het Javaansch niet voldoende machtig zijn, hebben daar de vrijheid om bij de besprekingen hun moedertaal te gebruiken.

Volgens de Regentschapsraden-ordonnantie kan in de vergaderingen naast het Nederlandsch ook een Indonesische taal worden gebezigd. Daar de leden van een Regentschapsraad tot verschillende landaarden behooren, zou spreker daar het Maleisch (Basa Indonesia) als officieele taal verkiezen.

Ten slotte stelt spreker voor, dat *het Java-Instituut een commissie benoemt*, om deze zaak te bespreken. Naast taalkundigen en ambtenaren behooren daarin ook juristen zitting te hebben.

R. Soetapa Wanabaja betreurt het, dat het nog noodig is over de bovenstaande vraag te discussieeren. Het is zeker mogelijk, om het Javaansch als officieele taal te bezigen en het gebruik moet dan ook verplicht worden gesteld. Wanneer een verordening zich daartegen mocht verzetten, moet die maar worden veranderd.

Ki Adjar Déwantara wijst er op, dat de vergadering reeds met algemeene stemmen het Javaansch geschikt heeft verklaard, om daarin allerlei cultureele zaken te behandelen. Hier betreft het staatkundige onderwerpen. Men kan niet eischen, dat alle leden van een Regentschapsraad Nederlandsch spreken, wel kan voldoende kennis van het Maleisch worden verwacht. Spreker zou dus als officieele taal op Java in de eerste plaats Javaansch en daarna Maleisch aanbevelen. Als de Javanen niet toestaan, dat hun taal door een andere verdrongen wordt, moeten zij ook niet het gebruik van het Maleisch tegengaan, waar dit noodig mocht blijken.

De vergadering besluit, om het Java-Instituut te verzoeken een commissie samen te stellen, zooals die door Mr. R. Soemardi is bedoeld.

Het derde onderwerp:

Hoe zou — bij den bestaanden drang naar kennis van het Nederlandsch — de ontwikkeling van het Javaansch en de aanpassing van die taal aan de tegenwoordige behoeften, bevorderd kunnen worden?

komt gedeeltelijk in behandeling in de avondvergadering van 19 Juli en wordt voortgezet in de slotvergadering van 20 Juli.

R. Ng. Djajasoegita licht zijn prae-advies (P. Djawi, Juli, '36) toe door een overzicht te geven van de ontwikkeling van de Javaansche taal in verband met de geschiedenis van Java. De toestand van het Javaansche volk is in den loop der eeuwen voortdurend veranderd en de taal heeft zich daarbij aangepast. De veranderingen, die daardoor in de Javaansche taal ontstonden, waren in het begin vreemd en ongewoon, maar werden langzamerhand niet meer als zoodanig gevoeld. Zoo zal het ook in dezen tijd gaan: men behoeft zich alzoo niet ongerust te maken over de ontwikkeling van het Javaansch.

Spreker zou wenschen, dat op alle scholen op Java — ook op de Europeesche en de Hollandsch-Chineesche school — het Javaansch werd onderwezen, wat natuurlijk niet insluit, dat het daar als voertaal zou moeten worden gebruikt. Er moeten daarvoor bevoegde leerkrachten zijn: Javaansche onderwijzers met voldoende kennis van het Oud-Javaansch en van het Nederlandsch. Nu laat de kennis van het Javaansch bij Javaansche onderwijzers nog al eens te wenschen over.

De tweede prae-adviseur voor dit onderwerp, Andaga Widya Karjasa (P. Djawi, Juli, '36) merkt op, dat de kennis van de moedertaal bij Javaansche intellectueelen veelal niet groot is: kennis van het Javaansch levert in de practijk geen nut op en men acht het daarom niet noodig zich er op toe te leggen. De vraag is nu: Hoe kan die kennis worden bevorderd? Het antwoord op deze vraag verdeelt spreker in de volgende punten:

1. In huis. Het gebruik van de Javaansche taal staat in nauw verband met de Javaansche beleefdheidsvormen (tata krama). Nu leggen Javaansche kinderen, die daartoe in de gelegenheid zijn, zich wel toe op het leeren van Nederlandsch, maar de omgangstaal in huis is en moet blijven: Javaansch. Daar vele „moderne" ouders zelf de Javaansche beleefdheidsvormen niet voldoende kennen en bijv. dikwijls niet weten, aan welke van die vormen in dezen tijd nog de hand moet worden gehouden en welke „uit den tijd" zijn, zou het goed wezen, als *het Java-Instituut een prijsvraag uitschreef* over de vraag, welke Javaansche beleefdheidsvormen in dezen modernen tijd in stand dienen te worden gehouden.

2. In de school. Daar op vele scholen, vooral op die, waar het Nederlandsch wordt onderwezen, het onderwijs in de Javaansche taal wordt verwaarloosd of niet voldoende tot zijn recht komt, stelt spreker voor, dat *het Java-Instituut een commissie in het leven roept*, welke heeft na te gaan, of de bestaande Javaansche lees- en taalboeken niet kunnen en moeten worden aangevuld. Er is vooral aantrekkelijke lectuur noodig. Ook de onderwijsmethode zou er veel meer op berekend moe-

ten zijn, om de leerlingen lust te doen krijgen in de studie van hun moedertaal.

3. Buiten de school. Hier is noodig: aantrekkelijke Javaansche ontspanningslectuur, welke de jongelui er toe brengt, Javaansche boeken te gaan lezen. De uitgaven van Volkslectuur zouden in dit opzicht kunnen worden aangevuld. Oorspronkelijke werken verdienen de voorkeur boven vertalingen. Een goed geredigeerde Kindercourant en een Tijdschrift voor de jeugd zouden veel nut kunnen stichten om de lust voor Javaansche lectuur op te wekken en gaande te houden. Ook hier zou *het Java-Instituut door het uitschrijven van een prijsvraag* goed werk kunnen doen.

4. Voor volwassenen. a) In verschillende plaatsen zou *een vertegenwoordiger van het Java-Instituut* kunnen worden aangesteld, die op gezette tijden bijeenkomsten organiseert, lezingen houdt of doet houden, cursussen in het leven roept, enz., in het kort: die op allerlei wijzen tracht de beoefening van het Javaansch te bevorderen.

b) Verder is noodig: ontspanningslectuur voor volwassenen, een aantrekkelijk tijdschrift, enz. De op dit gebied bestaande uitgaven van Volkslectuur zouden moeten worden aangevuld. Het Javaansche tijdschrift van het Java-Instituut, „Poesaka Djawi", dient ook onderwerpen op te nemen, welke betrekking hebben op de taal. Zoo mogelijk zou later een Javaansch taal-tijdschrift moeten verschijnen. Ook door radio-uitzendingen kan in deze richting worden gewerkt. Aan *het Java-Iustituut de opgaaf, om een commissie in het leven te roepen,* die de mogelijkheid en de wenschelijkheid van een en ander onderzoekt.

De derde prae-adviseur, M. Koesrin, deelt mede, dat de vorige sprekers reeds veel hebben gezegd, wat ook hij had willen naar voren brengen. Hij merkt daarom alleen nog het volgende op.

Bij een boek is de taal slechts middel, hoofdzaak is de inhoud. Waarom lezen zij, die Nederlandsch verstaan, bij voorkeur Hollandsche boeken? Omdat de inhoud hen boeit! Daarom lette men ook bij de uitgaaf van Javaansche werken in de eerste plaats op den inhoud! Deze moet tot lezen uitlokken In plaats van zich blind te staren op het ideaal van een onberispelijke taal, bestede men zijn volle aandacht aan de leesstof. De schoolboeken laten in dit opzicht nog te wenschen over. En het taalonderwijs streeft zoo goed als uitsluitend naar „materialen-kennis", in plaats van zich bezig te houden met oefeningen in het practisch gebruik van de taal.

Naar aanleiding van deze drie prae-adviezen ontstaat een geanimeerd debat.

R. T. Natajoeda is het eens met wat de heer Djajasoegita heeft gezegd. Hij zou er echter aan toe willen voegen, dat het niet moet blijven bij Javaansch l e e r e n, maar dat er ook gelegenheid moet zijn om het Javaansch te g e b r u i k e n. Nu wordt het Javaansch als middel tot gedachtenwisseling bij de autoriteiten nog te weinig gewaardeerd. Op Java zou het Javaansch overal als officieele taal moeten worden ingevoerd. De bestaande Javaansche lectuur moet worden aangevuld met werken over allerlei onderwerpen, ook op wetenschappelijk gebied. Wellicht kan *het Java-Instituut in deze richting werkzaam zijn.*

M. Soegiardja, leerling van de Prinses Julianaschool, acht het onderwijs in en het gebruik van de Javaansche taal ook voor leerlingen van de technische scholen zeer noodig.

R. Hadiwidjana gaat accoord met de drie prae-adviseurs. Het Oud-Javaansch dient meer te worden beoefend, maar dan grondig. Men heeft gezegd, dat de wajang-verhalen op den duur moeten verdwijnen. Volgens de meening van spreker zijn er vele goede wajang-verhalen, waarvan het jammer zou wezen, als ze in het vergeetboek raakten. Aan de toekomst van het Javaansche proza behoeft men niet te wanhopen. Dit is, in den modernen vorm, pas ongeveer honderd jaar oud en het zal zich zeker verder ontwikkelen.

R. Sasraprawata komt op tegen den Hollandschen invloed op het Javaansche onderwijs, zooals die uitgaat van de elkaar opvolgende inspecteurs, die er elk een eigen meening op na houden en van de schrijvers van schoolboeken, welke grootendeels onbruikbaar zijn. Nu zijn er wel Javaansche schrijvers, maar die komen niet in aanmerking. Verder trekt spreker te velde tegen de bestaande Javaansche taalboeken, tegen de voorgeschreven spelling van het Javaansch en tegen de officieele onderwijs-methoden. Nu gaat men weer een proef nemen met een nieuwe leesmethode, waardoor bij de onderwijzers verwarring ontstaat. Men ziet te veel naar de personen, die een boek samenstellen of een methode ontwerpen en houdt te weinig rekening met vorm en inhoud van het geleverde. De samenstelling van Javaansche schoolboeken moet geen winstbejag ten doel hebben, maar alleen gericht zijn op het belang van het onderwijs en van de leerlingen.

R. Soetapa Adisepoetra stelt de vraag, of de uitgaven van Volkslectuur de leeslust kunnen bevredigen en wijst er op, dat vooral boeiende lectuur moet worden gegeven. Verder brengt spreker in herinnering, dat de vroegere

Instelling voor Inlandsche talen te Batavia veel heeft gedaan voor de bevordering van de kennis van het Javaansch. Door die Instelling is indertijd voorgesteld, voor Inheemschen de gelegenheid te openen tot het behalen van een „Indische" middelbare akte voor enkele Indonesische talen. Daaraan is tot nog toe helaas geen uitvoering gegeven. Kan *het Java-Instituut deze zaak niet nog eens voorbrengen* bij de autoriteiten? Onder de Javanen moet de belangstelling in de eigen letterkunde worden aangewakkerd, vooral ook onder het vrouwelijk deel van de bevolking. Door het Westersch onderwijs worden velen uit hun Javaansch verband gerukt, inzonderheid op den daarvoor zoo ontvankelijken jeugdigen leeftijd. En nu heeft juist de moeder veel invloed op het gedachtenleven van de kinderen, zoodat het van groot belang is, dat de toekomstige Javaansche moeders haar eigen taal goed leeren gebruiken en de eigen letterkunde leeren kennen. Kan *het Java-Instituut niet ook in deze richting een stoot geven?* — Te Soerakarta heeft men goede resultaten verkregen met het houden van „voordracht-wedstrijden". *Ligt hierin ook niet een taak voor het Java-Instituut?* — Spreker waardeert het zeer, dat het Java-Instituut de drie hier besproken onderwerpen in behandeling heeft genomen en hoopt, dat de Javaansche Muloschool als voortzetting van de 2de klasschool tot stand zal kunnen komen.

R. Adisiswaja betuigt instemming met de geleverde prae-adviezen. Hij wijst er op, dat het onderwijs in het Javaansch op de Muloscholen weinig resultaten zal hebben en bij de leerlingen weinig waardeering vindt, zoolang het „slechts facultatief" is. Hij zou het dan ook voor alle Javaansche leerlingen van die inrichtingen verplicht willen zien gesteld. Men is steeds bevreesd, dat het leerplan daardoor „overladen" zou worden. Maar als men stenografie of Esperanto zou gaan onderwijzen, zal dit geen overlading van het leerplan worden genoemd. — De Instelling voor Inlandsche talen te Batavia moet weer worden voortgezet. — Op de H. I. K. dient het Oud-Javaansch als leervak te worden ingevoerd.

Ki Adjar Déwantara bespreekt de nieuwe totaliteits-methode. — Hij hecht veel waarde aan de invoering van het „tooneel" bij het onderwijs. Op de H. I. S. moet het Javaansch een hoofdvak zijn en ook als zoodanig gelden! Nu kan het voorkomen, dat een leerling met het cijfer 5 voor Nederlandsch in een klas blijft zitten, maar met een 5 voor Javaansch gaat hij over! — Hij is het er mee eens, dat het volgen van het onderwijs in het Javaansch voor alle Javaansche leerlingen op de Muloschool verplicht moet worden gesteld. Men spreekt steeds van „overlading", als deze verplichtstelling ter sprake komt. Maar laat men dan liever het onnoodige in het leerplan schrappen. Nu moet een leerling o. a. weten, hoeveel meeldraden een waroe-bloem heeft, maar van zijn moedertaal behoeft hij niet op de hoogte te zijn! Ook Javaansche leerlingen van een Europeesche school dienen hun moedertaal te leeren. — Een Javaansche kinder-courant, mits goed geredigeerd, zal in een behoefte voorzien.

R. Goenawan meent, dat de kennis van het Javaansch bij Javanen wel zal toenemen, als deze in het maatschappelijk leven maar meer gewaardeerd wordt. Nu doet men alles om Nederlandsch te leeren, het Javaansch heeft practisch geen nut. — Spreker hoopt, dat niet zoo zelden een Javaansch taalcongres zal worden gehouden, waarbij men gelegenheid heeft om zich over taalkwesties uit te spreken.

Naar aanleiding van de gegeven opmerkingen legt de heer Karjasa er nog eens den nadruk op, dat een grootere waardeering van de kennis en van het gebruik van de Javaansche taal bij de autoriteiten zeer gewenscht is; dat de wederoprichting van de Instelling voor Inlandsche talen is aan te bevelen; dat bij de samenstelling van lectuur het Java-Instituut zou kunnen samenwerken met Radya Poestaka te Solo; en dat een tooneelvoorstelling — waaraan ook hij groote waarde hecht voor de oefening in het gebruik van de taal — niet alleen op de school, maar ook in den huiselijken kring kan worden gegeven.

De heer Koesrin komt nog eens terug op den eisch van aantrekkelijke lectuur en hij hoopt, dat vele Javanen, onderwijzers en anderen, werkjes zullen samenstellen over onderwerpen, waarmee zij bekend zijn. Nu komt het nog al eens voor, dat men schrijft over zaken, waarvan men niet voldoende op de hoogte is.

De voorzitter brengt ten slotte dank aan de prae-adviseurs voor de moeite, die zij zich hebben gegeven, om de onderwerpen in te leiden; verder aan allen, die aan het debat deelnamen; en aan de aanwezigen, inzonderheid aan de verschillende afgevaardigden, voor de betoonde belangstelling. Hij zegt toe, dat het Java-Instituut zooveel mogelijk de gevraagde commissies zal samenstellen en beveelt de hier uitgesproken desiderata aan in de aandacht van de autoriteiten.

Daarmee wordt het derde Javaansche taalcongres gesloten.

VERSLAG VAN HET

SOENDAASCH TAALCONGRES

op 26 en 27 SEPTEMBER 1936

gehouden te BANDOENG.

Het door het Java-Instituut te Bandoeng gehouden 3de Soendaasch taalcongres werd op Zaterdagavond 26 September 1936 om 8 uur ingeleid door een Soendaschen kunstavond met het volgende programma:

1. Openingsrede.
2. Tableau: Symbool van de Soendasche taal.
3. Pentja, door eenige leerlingen van Soendasche scholen.
4. Tjaloeng-orkest.
5. Soendasche zang door Nji Resna.
6. Tooneelstuk: Praboe Nala.

Er bestond een zeer groote belangstelling voor dezen feestavond. Meer dan 400 personen waren aanwezig, waaronder de Assistent-residenten Dr. Tobi en Schwencke als vertegenwoordigers van den Resident van Bandoeng, de heer E. Gobee, vertegenwoordiger van het Bat. Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, Dr. W. Kern, vertegenwoordiger van den Directeur van Onderwijs en Eeredienst.

Voor de voorbereiding van dit congres had zich een comité gevormd, dat als volgt was samengesteld:

Eere-Voorzitter:	R. A. A. Wiranata Koesoema, Regent van Bandoeng.
Voorzitter:	R. Moehamad Enoch, Directeur Regentschapswerken te Bandoeng (Pasoendan).
Vice-Voorzitter:	R. E. Soeriapoetra, Wedana van Bandoeng (P. P. B. B.).
Secretaris-Penningmeester:	Soemitro, Inl. Schoolopziener (Pasoendan).
Leden:	R. Soedjono, Commies b. d. S. S. (Pasoendan).
	R. Moehamad Satari, Taalonderwijzer a. d. Mulo (Sekar Pakoean).
	Tb. Martakoesoema, Onderwijzer a. d. Schakelschool (Sekar Pakoean).
	R. King Natawijogja, Reg. Secretaris (Sekar Pakoean).
	R. Affandi Widaprawira, Commies b. d. S. S. (Pasoendan).
	R. Koesoema, Opzichter b. d. Gemeente (Pasoendan).
	R. Wiraatmadja, Cursus-Leider b. d. S. S. (Pasoendan).
	Kosasih Natawidjaja, Onderwijzer op wachtgeld (Pasoendan).
	R. E. Ardimihardja, Opzichter (Pasoendan).
	Djalil, Onderwijzer Pasoendanschool.
	Gandjar, idem idem.
	Oetoen Tisnasapoetra, Onderwijzer (Sekar Pakoean).
Leiders van de opvoering:	MARTAKOESOEMA EN AFFANDI WIDAPRAWIRA, geholpen door Djalil, Gandjar, Oetoen Tisnasapoetra en Ardimihardja.
Leider voor de ontvangst:	KING NATAWIJOGJA. Helpers: Koesoema, Wiraatmadja, Kosasih Natawidjaja, Moehamad Satari, Soeriapoetra, Soedjono.

Behalve de bovengenoemde heeren waren nog de hieronder genoemde afgevaardigden aanwezig:

PERS.

Naam:	Afgevaardigde van:
Soekarno Pr.	De Koerier.
Thio Eng Hoat	Sin Po.
Bratanata	Mata Hari en Nicork.
Bakrie	Perbintjangan.
Moech. A. Affandie	Sinar Pasoendan.
Moech. Koerdi	Sipatahoenan, Preanger Bode, Bataviaasch Nieuwsblad.

Soetalaksana	Moehammadijah Bandoeng.
Kartapradja	Persatoean Islam Bandoeng.
Wiriaatmadja	H. B. Pasoendan.

Naam:	Afgevaardigde van:
Djaja Atmadja	R. R. Krawang.
Hoesein	R. R. Krawang.
M. Winata Poera	R. R. Soemedang.
Soelaeman	H. B. O. K. S. B.
H. Danoemihardja	H. B. P. N. S.
Kd. Oewon Satiapoetra	Lid Coll. v. Gec. R. R. Garoet.
Djajadisastra	idem.
Kd. A. Karna	R. R. Serang.
Tjokro Soekarto	Taman Siswa Bandoeng.
Sastrawinata	Taman Siswa Bandoeng.
Adiwinata	Parindra tjabang Bandoeng.
R. Satjadibrata	Bale Poestaka.
Djajamihardja	Verbondsbestuur P. E. I. Batavia-Centrum.
Lastari	Pasoendan Bandoeng.
Oe. Kartasasmita	H. B. V. O. S.
Wiria Soedirdja	Soekaboemi.
Hilman Djajadiningrat	Serang.
Soepjan Iskandar	Tasikmalaja.
Pasi tjabang	Bandoeng.
R. S. Pasi	Bandoeng, Regentschap Meester-Cornelis.
Soeranata	Tjiparaj.
Enoeng	Pasoendan Bandoeng.
R.S. Abo Natakoesoemah	A. H. I.
A. Wiradihardja	Pasoendan Soebang.
H. E. Soemamihardja	Pasoendan Soekaboemi.
Winata Poera	Pasoendan Tjiandjoer.
A. Prawira Soeganda	H. B. PgG. B. Solo.
M. Hasan	Pasoendan Poerwakarta.
Mevr. E. Adimian	Bestuur Aisjiah.
E. E. Berrety	R. R. Bandoeng.
Djoeanda	H. B. Pasoendan.
Wirangga	Galih Pakoean.
Roekmana	Pasoendan Radjapolah.
Soekapradja	Pasoendan Tjimahi.
Pasi	Soreang.
Pasi	Tjimahi.
Rohanah	Soreang.
Pasi	Tjiparaj.
Soekarsih	Bandjaran.
Ardiwinata	Persatoean Islam.
Atih Soeardi	V. B. P. S. I.
Sastra Atmadja	Moehammadijah.

R. Moh. Enoch, Voorzitter van de feestcommissie, heette de aanwezigen welkom. Daarna volgde een welkomstwoord van den Voorzitter van dit congres, R. A. A. Wiranata Koesoema, die de hoop uitsprak, dat dit congres vruchtbaar werk mocht leveren. Voorts deelde de Voorzitter mede, dat binnenkort een commissie zal worden samengesteld, om een poging te wagen voor de oprichting te Bandoeng van een museum voor Soendasche cultuuruitingen. Het gebouw daarvoor is reeds gevonden, verwacht wordt, dat het museum met de hulp van het Java-Instituut tot stand kan komen.

Hierna werd het bovenstaande programma onder veel bijval van de aanwezigen afgewerkt.

Op 27 September om 8 uur v. m. waren ruim 300 personen bijeen voor de bijwoning van de eerste congres-vergadering, waaronder de bovengenoemde vertegenwoordigers en afgevaardigden. Ook de burgemeester van Bandoeng, Mr. Wesseling, was aanwezig.

Aan de bestuurstafel hadden plaats genomen de Voorzitter, R. A. A. Wiranata Koesoema, en de heeren S. Koperberg (Secretaris van het Java-Instituut) en J. Kats (Lid van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut).

De Voorzitter opent de vergadering en deelt mee, dat hij nu de plaats inneemt van Prof. Dr. R. A. Hoesein Djajadiningrat, den Voorzitter van het Java-Instituut, die verhinderd is deze vergadering bij te wonen.

In zijn openingswoord brengt de Voorzitter in het kort in herinnering, wat op de vorige congressen in 1924 en in 1927 is behandeld, en wat sedert dien tot stand is gekomen. Er zijn taal- en leesboeken voor de Soendasche lagere school samengesteld, een Soendaasch zangboek werd op de scholen in gebruik genomen, en een aantal taalonderwijzers zijn op de vroegere Instelling voor Inheemsche talen te Batavia opgeleid. Het verblijdend verschijnsel doet zich voor, dat hoe langer hoe meer het Soendaasch wordt gebruikt als voertaal op vergaderingen, waar voordien het Maleisch werd gehoord. Uitgezien wordt naar de verschijning van een Soendaasch standaard-woordenboek en naar het werk van de Soendasche taal-vereeniging „Sastrawinangoen".

Nadat de heer Kern namens den Directeur van Onderwijs en Eeredienst den wensch heeft geuit, dat dit congres tot bruikbare resultaten moge komen en de heer Gobee in het Soendaasch namens het Bat. Genootschap heeft gesproken, geeft de Voorzitter het woord aan den heer Soeria di Radja ter inleiding van het onderwerp:

Is het mogelijk en gewenscht om het Soendaasch te gebruiken als officieele taal in de Regentschapsraden?

De prae-adviseur spreekt zijn dank uit aan het Java-Instituut, dat op dit congres gelegen-

heid geeft tot behandeling van een onderwerp, waarover onder Soendaneezen reeds meermalen is gedacht en gesproken. Spreker beantwoordt de gestelde vraag in het kort met: „Het kàn en het mòet!"

Het Soendaasch kàn zeer goed voor het beoogde doel worden gebruikt met het oog op zijn ontwikkeling, een resultaat van eeuwenlange beoefening van de taal en het gebruik, vroeger hoofdzakelijk mondeling, in den laatsten tijd ook schriftelijk, voor de behandeling van bestuursaangelegenheden, voor wetten, verordeningen en besluiten, in couranten, tijdschriften en boeken van allerlei aard. Mocht men geen termen hebben voor enkele moderne zaken, dan kan zonder bezwaar een uitheemsch woord worden gebruikt, zooals immers het Nederlandsch dit ook doet.

Maar het Soendaasch mòet ook voor dit doel in aanmerking worden gebracht. De Voorzitter van den Regentschapsraad is de Regent, die toch zeker Soendaasch machtig is. (Vele Regenten, ook in vroegeren tijd, hebben zich onderscheiden door de samenstelling van hoogstaande letterkundige werken). Slechts weinig Soendasche leden van de Raden kennen voldoende Nederlandsch, om de behandeling van onderwerpen in die taal werkelijk met vrucht te volgen. In den tijd van den bekenden „Pangèran Soemedang" werden alle verordeningen, besluiten, dienstbrieven, enz. in het Soendaasch gesteld, zoodat iedereen ze kon begrijpen. Zoo moet het ook worden wat de Regentschapsraden betreft.

Hiermee hangt samen, dat het Soendaasch moet worden ontwikkeld en onderhouden door het jongere geslacht. Vroeger was het huis de plaats waar de jeugd de taal leerde en onderhield. Nu zijn de toestanden veranderd: de school is in dit opzicht in plaats van het huis gekomen. Maar dan moet ook alles worden gedaan, om het taalonderwijs op de school te bevorderen. Er moet een voldoend aantal geschikte leermiddelen zijn en het personeel moet een grondige opleiding in de moedertaal ontvangen. Aan beide ontbreekt nu nog wel het een en ander. Legt de school meer nadruk op doeltreffend onderwijs in de moedertaal, dan zal ook van zelf de belangstelling voor die taal bij de bevolking toenemen.

De tweede prae-adviseur over dit onderwerp, de heer R. Poeradiredja, verklaart zich geheel te kunnen vereenigen met hetgeen zijn voorganger heeft gezegd. Hij sluit zich daarbij aan en ziet verder van het woord af.

Hierna krijgt de heer M. I. Adiwidjaja gelegenheid tot toelichting van zijn prae-advies over de vraag:

Hoe zou — bij den bestaanden drang naar kennis van het Nederlandsch — de ontwikkeling van het Soendaasch en de aanpassing van die taal aan de tegenwoordige behoeften, bevorderd kunnen worden?

De prae-adviseur geeft verscheidene voorbeelden van uitdrukkingen, waarbij gewoonlijk Hollandsche of Maleische woorden worden gebruikt of waarvan de constructie niet zuiver Soendaasch is. In al dergelijke gevallen kan en moet het Soendasche taaleigen worden gevolgd.

Over het algemeen wordt de kennis van het Soendaasch van Soendaneezen nog te weinig gewaardeerd. Spreker zou wenschen, dat op de Muloscholen het Soendaasch bij het eind-examen als vol leervak meetelt, dat op de Algemeen Middelbare School het Soendaasch wordt onderwezen door een Soendasche leerkracht en dat op de Rechtshoogeschool het onderwijs in het Soendaasch (dat, volgens berichten, nu gestaakt is) weer wordt voortgezet en wel door een Lector, die in staat is om leiding te geven in het practisch gebruik van de taal. De opleiding van Soendasche taalonderwijzers moet weer ter hand worden genomen. Verder dient op de lagere scholen het taalonderwijs te worden verbeterd, o. a. door vermeerdering van het aantal leer- en leesboeken. Een tijdschrift voor Inheemsche taal- en letterkunde zou goede diensten kunnen bewijzen.

Al deze middelen moeten meewerken om de juiste kennis van de Soendasche taal te bevorderen en het gebruik aan te moedigen. Voor de behandeling van moderne onderwerpen kan men desnoods vreemde termen overnemen, mits de zinsbouw en het taaleigen goed Soendaasch blijven.

Bij het debat over de uitgebrachte praeadviezen, dat in den avond van 27 September werd gehouden, kwamen de volgende sprekers aan het woord.

ENOENG NATAATMADJA, vertegenwoordiger van Pasoendan, afd. Bandoeng, brengt dank aan het Java-Instituut, dat het eerste onderwerp op het programma heeft geplaatst. Pasoendan is voor het gebruik van het Soendaasch, waar dit wordt vereischt. Maar onder de leden van de Regentschapsraden bevinden zich ook niet-Soendaneezen, die geen of niet voldoende Soendaasch verstaan. Volgens een Amerikaansch professor moet de taal dienen tot verbinding tusschen de volken. Waar het Soendaasch daarvoor niet op zijn plaats is, zooals in het boven bedoelde geval, gebruike men een andere taal: Maleisch of Hollandsch.

De REGENT VAN SERANG zegt het Java-Instituut dank voor de uitnoodiging tot bijwoning van dit congres en voor het aan de orde stellen van het hier besproken onderwerp. Hij merkt op, dat in Serang het Soendaasch niet als officieele taal kan worden gebruikt. Niet wegens mindere waardeering van deze taal, maar omdat in zijn Regentschap een zeer gemengde bevolking woont. Spreker zou dus willen voorstellen om onder de in het prae-advies genoemde uitzonderingen (Batavia en Meester-Cornelis) ook Serang op te nemen.

MR. ADIWINATA zal in het Maleisch (Basa Indonesia) spreken. Hoewel hij geboren Soendanees is, heeft hij gedurende zijn opleidingstijd in het geheel slechts drie jaar onderwijs in zijn moedertaal genoten en wel op de Mosvia, waar het taalonderwijs slechts een bijvak is. Zijn leermeester was daar de prae-adviseur van heden, de heer Soeria di Radja. Spreker merkt op, dat in de R. R. leden van verschillenden landaard zitting hebben. Zal nu ook een Chinees of een Arabier het gebruik van zijn moedertaal kunnen vragen ? Het is tegenover hen niet rechtvaardig, als men van hen kennis van het Soendaasch eischt. Om practische redenen zou hij dus voor het gebruik van de Basa Indonesia zijn, tenzij de R. R. uitsluitend uit Soendaneezen bestaat. Bovendien is de R. R. niet de plaats om de kennis en het gebruik van een taal te bevorderen: daarvoor dient de school.

De heer DJAJAMIHARDJA gaat over het algemeen accoord met het prae-advies. Hij dankt het Java-Instituut voor het in behandeling nemen van dit onderwerp en dringt aan op de spoedige verschijning van een Soendaasch woordenboek, dat allicht in de Regentschapsraden van nut zal kunnen zijn. Spreker merkt op, dat ook in Cheribon en in Dermajoe het Soendaasch niet als officieele taal kan worden gebruikt. Hij is er voor om — ook waar een andere taal dan het Soendaasch bij de besprekingen wordt gebezigd — in elk geval de ordonnantie's e. d. in de landstaal te stellen. De heer Soeria di Radja wil het onderwijs aan de R. R. overgeven. Maar dan bestaat er gevaar, dat niet de Soendasche standaardtaal, maar het een of ander dialect op de scholen wordt gebruikt. Hij ziet daarom de regeling van het onderwijs liever in één hand, in casu die van den Directeur van O. & E.

De afgevaardigde van den Regentschapsraad van Serang, de heer KARNA, is voor het gebruik van de Basa Indonesia in den R. R. van zijn woonplaats, met het oog op de verschillende rassen, die van dien Raad deel uitmaken.

De heer ATIK SOEARDI wijst op de moeilijkheid van een beslissend antwoord op de gestelde vraag in verband met den toestand van het Soendasche volk en de aanwezigheid van verschillende rassen in den R. R. Door den drang naar kennis van het Nederlandsch begrijpen Soendaneezen dikwijls hun eigen taal niet voldoende. Spreker zou het Soendaasch als officieele taal niet verplicht willen stellen voor Dermajoe en Tjirebon met het oog op het zeer gemengde taalgebied.

Het zou gewenscht zijn, dat het Java-Instituut het Departement van O. & E. verzoekt, maatregelen te nemen om het onderwijs in het Soendaasch op de Mulo-Scholen meer te doen waardeeren, waardoor ook de daarmee belaste onderwijzers meer gewaardeerd zullen worden. In de schoolvergaderingen van die inrichtingen mag bijv. de Soendasche onderwijzer niet mee stemmen over een leerling, die van hem geen les krijgt, wat wel is toegestaan aan een Europeeschen onderwijzer.

De heer SASTRAATMADJA is er voor, dat Soendasche leerlingen van laag tot hoog onderwijs in hun moedertaal ontvangen. Hij is echter tegen het verplicht stellen van het Soendaasch als officieele taal in de R. R., omdat niet alle leden die taal verstaan.

De heer SASTRAWINATA, afgevaardigde van Taman Siswa, gaat accoord met de conclusie van den prae-adviseur.

De heer HOESEN meent, dat bij het uitsluitend gebruik van het Soendaasch in de R. R. de voorzitter of de secretaris het gesprokene voor niet-Soendasche leden zullen moeten vertalen, wat niet alleen het werk vermeerdert en tijdroovend is, maar waarbij ook de kans bestaat, dat in de drukte wel eens verkeerd vertaald wordt. Voorloopig is de vaststelling van het Soendaasch als officieele taal dan ook af te raden.

De heer SOERIADILAGA is tegen het gebruik van het Soendaasch in de R.R., maar vóór het gebruik van die taal in de Soendasche districtsraden. Vonnissen, notarieele akten e. d. moeten echter in de landstaal worden opgesteld.

De heer SOEPJAN ISKANDAR, afgevaardigde van Pasoendan, afd. Tasikmalaja, gaat accoord met het prae-advies. Er zijn wel enkele bezwaren, bijv. dat het voor niet-Soendaneezen moeilijk zal worden om lid van een R.R. te zijn, terwijl het voor Soendaneezen soms moeilijk is om de juiste taalschakeering te gebruiken. Maar daarbij moet ieder vrij gelaten worden. Een voordeel is, dat het Soendaasch op deze wijze rechtsgeldigheid krijgt en dat men zijn best zal gaan doen, om de taal goed te gebruiken en goed te begrijpen. De vertalingen van Nederlandsche origineelen moeten nauw-

keurig en duidelijk de zaken weergeven, nu zijn verordeningen e.d. wel eens onbegrijpelijk.

De heer WIRIAATMADJA is van meening, dat het Soendaasch voldoende ontwikkeld is om er alles in uit te drukken, wat in de R. R. ter sprake kan komen. In het begin zal het Soendaasch als officieele taal misschien nog wel eens moeite geven, maar al doende leert men. Levert dus het gebruik van het Soendaasch in de R. R. geen moeilijkheden op, de moeilijkheid bestaat in het verkrijgen van toestemming van de autoriteiten. Het gebruik van het Soendaasch in de R. R. zal geen scheiding tusschen de leden veroorzaken, maar zal er toe meewerken, om de verschillende onderwerpen met meer vrucht te overwegen en meer kans op een juiste beslissing geven.

Als vertegenwoordiger van eenige studenten van de Rechtshoogeschool, vraagt spreker waarom op die inrichting geen onderwijs in het Soendaasch meer wordt gegeven. Dit moet toch zeer noodzakelijk worden geacht.

De heer SOETALAKSANA, afgevaardigde van Mohammadiah, spreekt in het Maleisch. Hij is voor het gebruik van de Basa Indonesia als algemeene taal, daar deze door alle rassen kan worden begrepen. Men maakt in het Westen immers ook propaganda voor een algemeene taal: het Esperanto!

Op de scholen moet echter het onderwijs in de landstaal worden opgevoerd en verbeterd!

De heer OEWON wil alles laten zooals het is, het verdient geen aanbeveling om de niet-Soendaneesche leden van de R. R. te dwingen, Soendaasch te leeren.

De heer DJAJASOEBRATA is voor het gebruik van het Soendaasch als officieele taal in de R. R. Het onderwijs in het Soendaasch moet verbeterd worden.

De heer MOEHAMAD SATARI merkt op, dat allen wel met elkaar instemmen wat betreft de waardeering van de moedertaal. Het gebruik van het Soendaasch als officieele taal mag niet leiden tot een scheiding van Soendaneezen en niet-Soendaneezen.

Het onderwijs in Inheemsche talen op de Mulo-scholen moet meer gewaardeerd worden. Door het Departement van O. & E. is bepaald, dat leerlingen bij toelating tot de Mosvia of tot de H. I. K. voor hun moedertaal minstens het cijfer 6 moeten hebben behaald. Er worden echter heel wat leerlingen tot die inrichtingen toegelaten, die op de Muloschool nooit onderwijs in hun moedertaal hebben gehad!

De heer WINATAPOERA, afgevaardigde van den Regentschapsraad te Tjiandjoer, brengt onder de aandacht van de vergadering, dat de verordeningen, besluiten, enz. van de R. R. bestemd zijn voor Soendaneezen, en dat het dus aangewezen is, in die. Raden het Soendaasch te gebruiken. Dat de niet-Soendaneezen die taal niet verstaan, „kan spreker niet schelen."

De heer POERADIREDJA geeft eenige aanvullingen op het gesprokene, en wel: 1. De taal onder de jeugd moet ook buiten de school Soendaasch zijn (bijv. in de Jeugd-organisatie Pasoendan). 2. Het gebruik van het Soendaasch in de R R. zal ook bijdragen tot de ontwikkeling van de taal. Spreker is het op dit punt niet eens met Mr. Adiwinata. 3. Spreker hoopt, dat de Soendasche „poedjangga's" allerlei onderwerpen in hun moedertaal zullen gaan behandelen. Hij verwijst in dit verband naar de werken van Hasan Moestapa.

De heer SOEMITRADIREDJA bespreekt het taalonderwijs op de Soendasche lagere school. Hij vraagt om een handleiding bij het taalboek en om de samenstelling van een Soedaasch woordenboek.

De heer ISKANDARDINATA dankt het Java-Instituut uit naam van het Hoofdbestuur van Pasoendan voor het bijeenroepen van dit congres. Hij kan niet instemmen met de overdracht van het onderwijs aan de R. R. De vraag omtrent de mogelijkheid van het gebruik van Soendaasch als officieele taal in de R. R. beantwoordt spreker volmondig met: ja. Een uitspraak omtrent de wenschelijkheid laat hij aan het congres over. Hij deelt daarbij mede, dat een Soendasche jongen, die het onderwerp voor dit congres zag, zijn verontwaardiging erover uitsprak, dat het Java-Instituut nog kon vragen, of het Soendaasch „geschikt" kan worden geacht, om te dienen als officieele taal.

Hierna wordt de vergadering geschorst,

In de slot-vergadering om 8 uur 's avonds van dezen dag krijgen de prae-adviseurs gelegenheid om de verschillende opmerkingen te beantwoorden. Vooraf deelt de Voorzitter den heer Iskandardinata mee, dat er bij het Java-Instituut geen twijfel bestaat aan de geschiktheid van het Soendaasch om te dienen als officieele taal. In de vraag moest dit punt echter worden uitgedrukt, zonder dat daardoor de vraag in tweeën gesplitst behoeft te worden. Hij spreekt den wensch uit, dat een Soendaasch woordenboek binnen niet te langen tijd zal verschijnen.

De heer SOERIA DI RADJA, die nu het woord krijgt, merkt op, dat niemand twijfelt aan de mogelijkheid, om het Soendaasch als officieele taal te gebruiken, maar dat men het over de wenschelijkheid daarvan nog niet eens is. Spreker is daarop in zijn rede niet verder ingegaan, omdat hij dan op het terrein van de politiek zou komen, wat hier niet op zijn plaats is.

Spreker vindt het jammer, dat de heer Enoeng Nataatmadja, die vóór het gebruik van het Soendaasch blijkt te zijn, een uitzondering wil maken voor de R. R. Hij leest een brief voor van de afd. Bandoeng van de vereeniging Pasoendan, welke de heer Enoeng hier vertegenwoordigt, gedateerd 24-12-27. Daarin wordt gezegd, dat deze afdeeling het er niet mee eens is, de verordeningen van de R. R. in het Nederlandsch i. p. v. in het Soendaasch te geven. In denzelfden geest hebben de afdeelingen Tjiamis en Tasikmalaja zich uitgelaten. Gegeven het feit, dat verscheidene leden van de R. R. niet voldoende kennis hebben van het Nederlandsch, vraagt spreker, wat meer nut zal afwerpen: Het gebruik van het Soendaasch bij de beraadslagingen of dat van een vreemde taal. Voor de Gemeenteraden en de Provinciale Raden vragen wij niet de invoering van het Soendaasch, omdat daar niet uitsluitend of hoofdzakelijk ,,Soendasche behoeften" worden besproken, wat wel het geval is in de R. R. Het is niet de bedoeling, om alle leden van de R. R. te dwingen om de Soendasche taal te gebruiken, het is voldoende, als zij het in die taal gesprokene kunnen begrijpen. Spreker acht dit tegenover ,,gasten" geen overdreven eisch. Waar zou men eigenlijk het Soendaasch willen gebruiken? Is het alleen geschikt als taal van herdersjongens? Spreker begrijpt niet, dat er Soendaneezen zijn, die er niet voor zijn, dat hun taal in de R. R. wordt gebruikt. Daardoor wordt immers de jeugd niet verhinderd om Hollandsch te leeren! Maar wel wordt het erfdeel van de voorouders er door in stand gehouden. Om te begrijpen, dat de taal dient om zijn gedachten aan anderen mee te deelen, behoeven wij niet naar Amerika te gaan! Dat weten wij hier ook wel!

Spreker dankt den Regent van Serang voor zijn opmerking. Inderdaad zal in dit geval voor Serang, evenals voor Batavia en Mr. Cornelis, een uitzondering moeten worden gemaakt.

Nu de heer Adiwinata. Spreker heeft een gevoel, alsof hij met zijn zoon moet debatteeren. Was de heer Adiwinata van jongsaf Soendaasch opgevoed, dan zou hij zeker anders spreken. Zeker zal de Basa Indonesia moeten worden gebruikt als algemeene omgangstaal, maar in een Soendaasch huishouden, zooals de R. R. toch is, dient het Soendaasch te worden gebezigd!

Tegen den heer Djajamihardja kan Spreker kort zijn. Bij de overdracht van de scholen aan de R. R. zullen moeten worden uitgeschakeld: Serang, Mr. Cornelis, Batavia, Tjirebon en Dermajoe.

Tot den heer Karna: Landbouwers en koopljeden moeten Basa Indonesia gebruiken. Maar wie van hen spreekt het Maleisch goed? Wij moeten het gebruik van het Soendaasch bevorderen, dat is een zeer ontwikkelde taal, voor Soendaneezen van meer practisch belang dan het Maleisch. Laat het Maleisch maar aan de pasar over!

Den heer Atik Soeardi antwoordt Spreker slechts kort: Juist om de menschen beter hun taal te leeren begrijpen, moet deze ook in de R. R. worden gebruikt. Op een andere opmerking zal straks de heer Poeradiredja hem nog van antwoord dienen.

Tot Sastraatmadja: Stellig zal het onderwijs in het Soendaasch meer en beter moeten worden verzorgd. Maar waarvoor is kennis van het Soendaasch noodig, als men die taal toch niet gebruikt?

Tot den heer Hoesen: De gedachtenwisseling in de R. R. zal voor ons zeker gemakkelijker zijn, als wij daarvoor het Soendaasch kunnen gebruiken. Wij debatteeren immers van jongsaf met elkaar in het Soendaasch. Moet daarvoor nu opeens in de R. R. de Basa Indonesia gebruikt worden? Laat men toch niet meenen, dat de desa-man de Basa Indonesia begrijpt! Die is voor hem duister en onverstaanbaar!

Met de heeren Winatapoera en Sastrawinata gaat Spreker accoord.

Tot den heer Soemitradiredja: Het gaat toch te ver om onderwijzers gelijk te stellen aan onwetende apen, die niet anders kunnen dan klappers plukken. Als een Hollandsch onderwijzer niet in staat was om zonder uitvoerige handleiding „Mijn Hollandsch boek" te gebruiken, dan zouden de ouders van zijn leerlingen al spoedig aan het Departement verzoeken om hem maar over te plaatsen. En nu is er bij het Soendasche taalboek nog wel een wegwijzer, terwijl elke schoolopziener bereid is, om op te helderen, wat de onderwijzer nog niet mocht begrijpen.

De overige sprekers kan de prae-adviseur verwijzen naar wat hij reeds gezegd heeft.

De tweede prae-adviseur, de heer Poeradiredja, zal slechts in het algemeen een antwoord geven, zonder elken spreker afzonderlijk te noemen. In de R. R., waar het meerendeel van de leden bestaat uit Soendaneezen, moet ook het Soendaasch als voertaal bij de beraadslagingen gebruikt worden. De heer Atik Soeardi wil een uitzondering maken voor Tjirebon en Dermajoe, omdat de bevolking daar zoozeer gemengd is. Maar het gaat hier niet om de lagere standen van de bevolking, maar om de leden van de R. R. En die zijn ook in die streken voor het meerendeel Soendaneesche bestuursambtenaren, zoodat ook

daar het Soendaasch op zijn plaats is. Laat men toch niet vergeten, dat de taal een erfstuk is van de voorouders en dat men voor dit erfstuk meer eerbied moet hebben dan zelfs voor een geerfde heilige kris! De beroemde Erasmus schreef zijn geheele leven boeken in het Latijn en sprak Latijn. Maar toen hij op zijn sterfbed lag, was zijn verzuchting in zijn moedertaal: „O lieve God!" Zoo komt de moedertaal in de meest ernstige oogenblikken van het leven naar voren!

De heer ADIWIDJAJA merkt op, dat hij geen tegenspraak met betrekking tot zijn praeadvies of zijn inleiding heeft vernomen. Hij bepaalt er zich daarom toe, de aanvullingen van de verschillende sprekers, waarmee hij gaarne instemt, nog eens in het kort samen te vatten.

Nadat met algemeene stemmen de beide ondervolgende moties zijn aangenomen, sluit de Voorzitter dit derde Soendaasch taalcongres met dank aan de prae-adviseurs, de sprekers en verdere aanwezigen, die allen er toe hebben bijgedragen, om den geest van eensgezindheid bij de beraadslagingen te bewaren.

MOTIE I

De vergadering, door het Java-Instituut gehouden te Bandoeng op 27 September 1936, bijgewoond door ongeveer 300 belangstellenden, waaronder afgevaardigden van vele Soendasche Regentschapsraden, van Soendasche vereenigingen enz.;

in behandeling genomen hebbend de vraag, of het mogelijk en gewenscht is het Soendaasch als officieele taal in de Regentschapsraden te gebruiken;

stelt eenstemmig vast, dat het mogelijk en gewenscht is het Soendaasch te gebruiken als officieele taal in de Regentschapsraden, maar dat dit om practische redenen in eenige Regentschappen nu nog niet mogelijk is;

besluit deze motie aan te bieden aan de Regeering, den Directeur van Onderwijs en Eeredienst, den Directeur van B.B., den Volksraad en de Regentschapsraden op Java en Madoera.

MOTIE II

De vergadering, door het Java-Instituut gehouden te Bandoeng op 27 September 1936, bijgewoond door ongeveer 300 belangstellenden, waaronder afgevaardigden van vele Soendasche Regentschapsraden, van Soendasche vereenigingen enz.;

noemt als middelen ter bevordering van het zuiver houden van de Soendasche taal en ter aanpassing van de taal aan de moderne behoeften:

a. uitbreiding en verdieping van het taalonderwijs op de Soendasche lagere scholen.
b. verplichtstelling van het volgen van het onderwijs in het Soendaasch voor alle Soendasche leerlingen van de Mulo-scholen.
c. invoering van Soendaasch taalonderwijs op de A. M. S. Oostersche afdeeling.
d. voortzetting van het onderwijs in het Soendaasch op de R. H.
e. oprichting van een Soendaasch taaltijdschrift.
f. oprichting van cursussen voor de opleiding van Soendasche onderwijzers.
g. samenstelling van leerboeken voor het onderwijs in het Soendaasch.

Besluit deze motie aan te bieden aan de Regeering, aan den Directeur van O. en E. en aan den Volksraad.

VERSLAG JURY WẸDATAMA-PRIJSVRAAG.

BATAVIA-C., 21 Mei 1936.

Aan het Hoofdbestuur van het Java-Instituut

te JOGJAKARTA.

1e. Ondergeteekenden, ingevolge Uw brief van 29 Mei a. p. optredende als jury ter beoordeeling van de antwoorden, ingekomen op den door het Java-Instituut op verzoek van Z. H. P. A. A. Mangkoenegoro VII uitgeschreven prijsvraag inzake een Nederlandsche vertaling van het Javaansche gedicht Wẹḍatama — en wel naar den zes zangen omvattenden tekst, gelijk die is opgenomen in de verzamelde werken van K. G. P. A. A. Mangkoenegoro IV, uitgave Java-Instituut, deel III (1928) blz. 108 — 140, — hebben de eer Uw Bestuur dienaangaande te rapporteeren als volgt:

2e. Ontvangen werden zeven (7) inzendingen, waarvan zes (6) in proza en één in versvorm. Strikt genomen voldeden van deze 7 inzendingen slechts twee aan de voorwaarden. Immers vijf inzenders hebben den zin van het in een gesloten enveloppe inzenden van het gebezigde motto en hun werkelijken naam niet begrepen. Zij gebruikten wel een schuilnaam of motto, doch boden de vertaling aan in een pakket met hun eigen naam erop, of voegden daar een brief bij, dien zij met hun eigen naam onderteekenden. Zoo stond bij de ontvangst dus terstond vast, wie deze inzenders waren, terwijl het juist de bedoeling was dat hunne namen pas bekend zouden worden nà de beoordeeling door de jury, door het openen van de gesloten enveloppen.

Voorts hebben twee inzenders de fout gemaakt, niet naar den opgegeven tekst te vertalen, doch naar een andere uitgave, die twee zangen minder omvat.

3e. Waar deze twee inzenders ook de andere fout begaan hebben, zouden dus, strikt genomen niet minder dan vijf beantwoordingen terzijde gelegd moeten zijn. De Jury heeft gemeend, ditmaal over deze formeele bezwaren te mogen heenstappen, te eer, waar aan geen van hare leden de inzenders, die hunne namen niet verborgen hadden gehouden, persoonlijk bekend waren.

De Jury heeft derhalve alle inzendingen in beschouwing genomen, en is, na een ernstig onderzoek van de geboden vertalingen, tot de slotsom gekomen, dat géén daarvan voor bekroning met eenigen prijs in aanmerking kan worden gebracht. De maatstaf, dien zij heeft aangelegd, kon geen andere zijn dan deze, dat de bekroonde vertaling zonder ingrijpende wijzigingen voor uitgave geschikt moest zijn.

Daaraan voldeed geen enkele inzending: zelfs de relatief nog de beste vertalingen boden, soms door gebrekkig Nederlandsch, meestal echter door misverstand van den tekst, een onaannemelijk geheel.

4e. De hoofdfouten bleken de volgende:

a. De vertaling in versvorm verwijderde zich dikwijls te ver van den grondtekst, en maakte door maat en keuze van rijmwoorden dikwijls een komischen indruk, die door het origineel volstrekt niet wordt gewekt.

Als voorbeeld moge worden aangehaald zang I strofe 9, in het Javaansch luidende:

kekerané ngèlmoe karang
kakarangan saking bangsaning gaib
ikoe borèh paminipoen
tan roemasoek ing djasad
amoeng anèng sadjabaning daging koeloep
jèn kapengkok pantjabaja
oebajané mbaléndjani,

en in vertaling ongeveer weer te geven a. v.:

De quintessence van de zwarte kunst
is afkomstig van geheimzinnige wezens;
zij is als borèh-smeersel,
dat niet in het vleesch dringt,
doch slechts buitenop de huid blijft
zitten, m'n jongen!
Doen zich moeilijkheden voor,
dan laat ze je in den steek.

De rijmende inzender heeft daarvan iets gehéél anders gemaakt:

Wie de jeugd goed op wil voeden,
Wete wel ze steeds te hoeden
Voor de dwaze valsche leer,
Waar de jeugd graag mee wil pronken,
Die het jeugdig hart doet vonken,
Doch niets anders is dan smeer,
Hij die zich ermee doet blinken,
Laat erdoor zijn eigen stinken,
Zichzelf schadend in zijn eer.

b. Andere inzenders bleken het Nederlandsch niet voldoende machtig, zoodat hunne weergaven dikwijls onverstaanbaar waren. Het is niet noodig, hiervan een voorbeeld te geven.

c. Inzenders die over het algemeen wèl in behoorlijk Nederlandsch hebben vertaald, bleken den, van Javaanschen mystiek doortrokken gedachtengang van het gedicht niet — of althans lang niet overal — begrepen te hebben.

Ten voorbeeld kan strekken de door een der inzenders gegeven vertaling van Zang IV, strofe 1:

Samengko ingsoen toetoer
sembah tjatoer soepaja loemoentoer
dihin raga tjipta djiwa rasa kaki
ingkono lamoen katemoe
tanda noegrahaning Manon.

Foutievelijk is dit o.a. vertaald:

„Nu licht ik in omtrent de vier soorten eerbewijzen om een gunst te verwerven, in de eerste plaats *jegens* het lichaam, vervolgens *jegens* het hart, enz."

De vertaler heeft niet begrepen, dat met de vier sembahs, waarvan hier sprake is, de alras van uitwendig zichtbaren eeredienst jegens een buiten den belijder staanden God (de „sembah des lichaams") zich afwendende, en zich steeds meer verinnerlijkende vereering van het Eeuwige in eigen wezen bedoeld is. Daardoor is de geheele zang hem duister gebleven.

d. Eén der inzenders bleek teveel vertrouwen gesteld te hebben in een in druk voorhanden Javaansche commentaar op de Wédatama, waardoor zijn vertaling bij wijlen meer een weergave van den uitleg dan van den grondtekst was.

Als voorbeeld kan gelden de beginstrofe van Zang I:

mingkar-mingkoer ing angkara
akarana karenan mardi siwi, etc.

Hiervan luidt één vertaling:

„Deze kunstige opstelling van zinnen heeft tot doel kinderen op te voeden," etc.,

alsof er stond wat een commentaar ter verklaring aanbiedt, n. l. „mingar minger moeng prakara sabab lagi seneng mardi anak," etc.

Tengevolge van al deze fouten werd het gestelde doel: een begrijpelijke en leesbare vertaling van het Javaansche leerdicht Wéḍatama te verkrijgen, niet bereikt.

5e. Hoezeer de Jury dezen uitslag ook betreurt, zij meent toch dit slechte resultaat niet te mogen wijten aan de moeilijkheden van den tekst, die een vertaling daarvan een te zwaren eisch zouden maken. Bij één der inzenders, die helaas niet den opgegeven tekst voor zijne of hare vertaling had gebezigd, bleek begrip van den aard van het gedicht volstrekt niet afwezig. Doch wel meent de Jury den ongunstigen uitslag van de prijsvraag te kunnen verklaren uit de omstandigheid, dat deelname juist uit de kringen van taalliefhebbers en taalbeoefenaars, van wie men beter resultaat had mogen verwachten, helaas achterwege bleef.

6e. Het is daarom, dat de Jury Uw Hoofdbestuur voorstelt, Z. H. den Mangkoenegoro te verzoeken, te willen goedvinden, dat het Java-Instituut d e z e l f d e p r ij s v r a a g a n d e r m a a l u i t s c h r ij f t, en daaraan vooral ook bekendheid geeft in die kringen, die zich thans van deelname onthielden.

Voorts zou, teneinde de mededinging aantrekkelijker te maken, het bedrag van den eersten prijs verhoogd kunnen worden tot f. 250.— (thans f. 200.—), terwijl de tweede prijs op f. 100.— gesteld zou kunnen blijven, en de derde prijs zou kunnen vervallen.

7e. Ten slotte zou de Jury in overweging willen geven, de voorwaarde, dat naar den zes zangen omvattenden tekst van de uitgave van het Java-Instituut vertaald moet worden, te doen vervallen, of wel, geroneografeerde afschriften van dezen tekst voor serieuze mededingers tegen kostprijs beschikbaar te stellen. Het is aan geen twijfel onderhevig, dat de 5de zang (die slechts 10 strofen gamboeh omvat, en dus kennelijk een aanbreisel is van de 25 strofen gamboeh van Zang IV, en ook de zesde Zang, 18 strofen kinanti), toevoegingen zijn van een anderen dichter. Naar den inhoud bieden zij niets nieuws, en de versificatie is duidelijk minder van gehalte. Ook in de zangen I — IV zijn ingeschoven stukken te constateeren, als hoedanig kunnen worden aangemerkt zang II str. 7, 8 en 9, en zang IV str. 3, 4, 5 en 6, alles uitweidingen, die den gedachtengang van het gedicht slechts onderbreken zonder iets nieuws daartoe bij te dragen.

Van dezen ouderen, kleineren tekst zijn ongetwijfeld nog vele exemplaren, zoowel gedrukt als in hs., in omloop.

Zoo telt bv. de uitgave gedrukt bij Vogel van der Heyde en Co. te Solo (bv. 3e druk 1897) slechts 4 zangen, resp. van 14, 15, 15 en 25 strofen. De uitgave met commentaar van R. Poedjoardjo (De Bliksem, Solo, 1927), telt eveneens 4 zangen, doch met 18 strofen in zang II. De uitgaven van M. Tanaja (Tan Khoen Swie, Kediri, in onderscheidene drukken, bv. 4e van 1928) is echter nagenoeg gelijk aan den door het Java-Instituut uitgegeven tekst.

Nu zal, wie zulk een uitgave in zijn bezit heeft, er bezwaarlijk toe komen, de nogal prijzige uitgave van het Java Instituut nog bovendien aan te schaffen, want men is er niet zeker van met dit schelvischje een kabeljauw te zullen vangen. Derhalve verdient het wellicht aanbeveling, de voorwaarden voor de mededinging, mèt een geroneografeerd exemplaar van den te vertalen tekst — c. q. naar bovenstaande opvatting bekort — op aanvraag verkrijgbaar te stellen bij het secretariaat van het Java-Instituut.

De Jury vnd.,
(w.g.) G. W. J. DREWES (Voorzitter).
OETOYO.
POERBATJARAKA.

BOEKBESPREKING

De toonkunst van Java, door J. KUNST.
Bij Mart. Nyhoff, 's Gravenhage, 1934.

Begin van dit jaar [1]) is het lang verwachte boek van J. Kunst over de toonkunst van Java verschenen. Lang verwacht, omdat bekend was, dat eindelijk een overzichtswerk zou tot stand komen van alle onderzoekingen, die op het gebied der Javaanse muziek tot heden verricht zijn en ook, omdat de persoonlijkheid en de wetenschappelijke „standing" van den schrijver een werk van grote degelijkheid beloofden. Welke verwachting niet teleurgesteld is, laat ik dit alvast verklaren.

Over de Javaanse muziek is tegelijk veel en zeer weinig geschreven. Kunst zelf geeft een bibliografie van 164 nummers op, die slechts voor de na 1918 verschenen werken op een betrekkelijke volledigheid aanspraak maakt. Maar wie in dit Jeruzalem niet helemaal vreemdeling is, weet, dat van deze 164 publicaties, behalve het werk van Kunst, dat van Brandts Buys en van heel enkele anderen, nauwelijks iets aan te halen is van algemene waarde: wàt er nog is, betreft veelal een zéér klein onderdeel van het ganse gebied. Te meer mocht dit betreurd worden, omdat het doordringen van de — vaak minst edele — Westerse invloed van jaar tot jaar het eigen-Inheemse terugdringt en de bestudering ervan bemoeilijkt, zoalniet onmogelijk maakt. Zo veel belangwekkende en mooie dingen zijn ten dode opgeschreven! Verschillende factoren werken samen om in vele streken, vooral in de Buitengewesten, maar ook op Java-zèlf, de Inheemse muziek en instrumenten te doen verdwijnen, zonder dat er van overheidswege iets gedaan wordt om te redden, wat nog te redden valt.

Enkele van die factoren zijn weliswaar niet te stuiten. Als de bevolking uit zich zelf de liefde tot het eigene verliest en in dwaze naäpingszucht naar het minstwaardige Europese fabrikaat grijpt, heeft het weinig zin een kunstmatige redding te beproeven. Niettemin zou onderzoek naar de oorzaken, die dit verlies aan cultuur in de hand gewerkt hebben, lering kunnen geven voor elders.

Maar wèl zou ingrijpen geboden zijn in diè gevallen, dat van buitenaf dom en brutaal geijverd wordt om een onbedorven bevolking tot offeren van haar eigen tradities te brengen. In bepaalde streken (Nias, om maar één voorbeeld te noemen) is veel verloren gegaan, omdat de daar werkende zendelingen geen begrip toonden voor het waardevolle, dat zij er vonden, het met betreurenswaardige hardnekkigheid hebben uitgeroeid en er geen cultuurbezit voor in de plaats konden stellen.

Daarom was het zo gelukkig, dat de instelling van een musicologische dienst altans de mogelijkheid schiep tot bestudering van al het verdwijnende. Helaas, na korte tijd werd die dienst, als een der allereerste slachtoffers van de economische noodtijd, opgeheven. In de enkele jaren van zijn bestaan was veel en goed werk verricht, maar nog zo weinig, als men bedenkt wat er al niet te verrichten was en blijft. . . . .

Was uiteraard de belangstelling van de leider van deze dienst, de Heer J. Kunst, vooral gericht op de Buitengewesten, omdat daar het werk het meest urgent was, toch bleef de bestudering van de Javaanse muziek niet rusten. Vroeger had Kunst reeds in talrijke publicaties onderdelen van het onderwerp behandeld, maar verschillende daarvan zijn moeilijk toegankelijk, daar zij verschenen in tijdschriften, die niet ieder bij de hand heeft. Daarbij heeft latere studie vaak nieuwe inzichten gebracht, zodat ook de reeds vroeger behandelde stof in dit jongste werk nieuw belang heeft gekregen.

Een hoogst-enkele keer lijkt mij de nieuwe behandeling niet in elk opzicht een vooruitgang te zijn. Ik denk hier aan de uiteenzetting betreffende de sléndro- en pélog-schalen en hunne onderverdelingen. Ongetwijfeld heeft die in het recente werk bredere fundering gevonden en men kan aannemen, dat in menig opzicht Kunst's studie van dit onderwerp definitief is. Maar om de stof te leren kennen, is een beknopter en overzichtelijker behandeling te prefereren De belangstellende leek zal ter inleiding meer hebben aan een kort résumé dan aan een beredeneerde ontleding. Natuurlijk kan geantwoord worden, dat het pas-verschenen werk niet beoogt, een inleiding te zijn voor belangstellende leken, maar een standaardwerk, waarin zo volledig mogelijk de stand der wetenschap op dit ogenblik wordt weergegeven. Was het evenwel onmogelijk, de beide standpunten tot op zekere hoogte te

[1] Door het verschijnen van het Bali-nummer, moest deze op 12 Oct. 1935 ingezonden boekbespreking tot dit nummer worden aangehouden. — Red.

verenigen? Ten opzichte van vele andere onderwerpen van studie zou dit verlangen ongegrond zijn, maar voor de Javaanse muziek bestaat nog geen overzichtelijk werk, dat de oningewijde wegwijs kan maken en de kans is klein, dat het spoedig zal geschreven worden. Deze overweging had misschien aanleiding kunnen zijn, om een duidelijke samenvatting aan de eigenlijke wetenschappelijke arbeid te laten voorafgaan.

Intussen is dit een onbelangrijke en misschien onbillijke kritiek, waar zoveel te roemen valt. Het belangrijke gedeelte b.v. over het ontstaan van pélog en sléndro, de verklaring van hun toongeslachten, de „soeroepan", en van de lastige materie der paṭet zijn in hoofdzaak overgenomen uit het in 1930 verschenen artikel *Een en ander over pélog en sléndro*, van J. Kunst en R. Machjar Koesoemadinata. Maar waar de schrijver zijn vroegere arbeid aangevuld heeft, zijn die aanvullingen steeds waardevolle verbeteringen, met name waar het karakter der paṭet duidelijker aangegeven wordt, dan in het vroegere werk het geval was. Overigens is de hele studie van wat met de paṭet samenhangt, — een van de moeilijkste dingen voor Westerse oren en Westers begrip! — een eerbiedwaardig stuk werk door de degelijkheid en de uitvoerigheid, waarmede de schrijver op vele, zelfs minder belangrijke détails is ingegaan. Het staat vol ingenieuse hypothesen. Van de ingewikkelde stof, waar vaak tot in fijnste détails tredende studie nog onvoldoende duidelijkheid verschaft over het verband der verschijnselen, heeft Kunst herhaaldelijk, door zijn meestal zeer aannemelijk gemaakte veronderstellingen, een samenhangend beeld weten te geven. Ook al zouden die veronderstellingen moeten herzien worden, — en bij enkele zal dit zeer zeker het geval zijn, — dan nog hebben zij als werkhypothesen in dit stadium stellig hun waarde. Men make hier evenwel niet uit op, dat de schrijver zou lijden aan de ziekte om alles te willen verklaren: met wetenschappelijke voorzichtigheid beperkt hij zich. Waar hij geen goed-gefundeerde conclusie kan geven, onthoudt hij zich van oordelen (b.v. blzz. 55, 59, 95). Een hoogst-enkele keer kan het lijken, alsof van deze goede regel is afgeweken (b.v. op blz. 74: "Midden Javaansche instrumenten, waarvan sommige wel betrekkelijk spoedig in onbruik geraakt zullen zijn"), maar, behalve dat dergelijke niet-gestaafde beweringen steeds punten van ondergeschikt belang betreffen, laat de toon van het gehele werk veronderstellen, dat wij ook op dergelijke punten de schrijver crediet mogen verlenen, en dat hij de gronden voor zijn mening wel degelijk zou kunnen geven.

Misschien zal men glimlachen over deze uitdrukking: „de toon van het gehele werk", en men zal menen, dat het toch wel wat àl te goedmoedige critiek is, die op zo subjectieve grond des schrijvers woord voor klinkende munt aanneemt. Het is inderdaad niet de gewoonte, — ook de mijne niet! — om uit loutere geestdrift voor een werk nu maar dadelijk alles wat er in beweerd wordt zonder nader onderzoek te aanvaarden. Maar wie Kunst's werk in handen heeft gehad, zal begrijpen, waarom hij op zo veel vertrouwen kan aanspraak maken. Er is letterlijk geen onderdeel van zijn stof, of hij heeft met eindeloos geduld en vaak met bewonderenswaardige scherpzinnigheid alles nagespeurd wat er verband mee houdt en het met zo grote zorg geordend en weergegeven, dat niemand kan betwijfelen met wetenschappelijk werk van zeer zuiver gehalte en grote eerlijkheid te maken te hebben. Men bedenke daarbij, dat Kunst veel heeft moeten doorgronden, dat nog niet of slechts gebrekkig vóór hem behandeld was, veel zelfs, waar de niyâgâ zèlf, de Inheemse musici, geen verklaring voor weten en dat zij steeds uitvoeren, geschoold door traditie, maar niet wetend op welke wetten hun kunst berust.

Geen enkel hoofdstuk is er, of die degelijkheid en grondigheid vallen te prijzen. Of Kunst spreekt over de toonstelsels en schaalsystemen of over het Javaanse instrumentarium, over de bouw en het gebruik der composities of over de samenstelling, de stemming en de verschillende soorten der orkesten, steeds weer treft de geweldige kennis der stof, die uit de behandeling spreekt. Deze kennis heeft Kunst toegelaten ook gebieden, die andere wetenschappen raken, bij zijn werk te betrekken, zo b. v. waar hij een overzicht geeft van wat bekend is over de geschiedenis der Javaanse muziek. Maar ook detailpunten zijn niet te gering geacht om een plaatsje te verwerven. Wil men weten waar gongs gemaakt worden? Kunst geeft naam en adres der nog bestaande gongsmederijen (blz. 97/98). Wil men ingelicht worden over Javaanse kinderzang? De schrijver heeft het niet beneden zijn waardigheid geacht ook over deze simpele wijsjes iets te vertellen (blz. 95 voor Midden-Java en blz. 322 voor de Soenda-landen). Op welke teksten worden bepaalde melodieën gezongen? Verschillende plaatsen. (o. a. blz. 261) geven daar inlichtingen over. Hoe noteren de Javanen hunne muziek? Een overzicht van de verschillende voorgestelde stelsels geeft er een goed idee van. Zo kan men voortgaan...

Als er één punt is, waar ik bijwijlen de auteur minder gelukkig vind, is het zijn aesthetisch oordeel. Niet dat Kunst uitsluitend de kamergeleerde zou zijn, die ijverig trillingen meet en instrumenten beschrijft en dan meent klaar te zijn met de Javaanse muziek. Verre van daar! Menige rake karakterisering bewijst voldoende het tegendeel. (Men leze bv. op blz. 83/84 de mooie vergelijking van de Javaanse met de Westerse muziek en de voortreffelijke kenschetsing van beide, of op blz. 103 het fijne, gevoelige oordeel over gongs). Maar toch ontkomt men niet aan de indruk, dat doorlopend meer een kunstzinnig wetenschapsman aan het woord is dan een kunstenaar, die ook belangstelling heeft voor de wetenschap. Dit verklaart de — in dit werk zeldzame! — oppervlakkigheid, waarmede over héél-enkele belangrijke onderwerpen wordt heengegleden. Over de Javaanse zang, bv., wordt gezegd (blzz. 85/86): „Het Javaansche zang-ideaal is een ander, dan dat van het Westen. Als alle Oostersche zang is ook de Javaansche min of meer nasaleerend. Voor Westersche ooren krijgt hij daardoor een ietwat instrumentale klank, verwant aan dien van schalmei en rebab". Als karakteristiek is dit stellig onvoldoende; toch wordt er verder nog slechts over de structuur der zangstukken e. d. gesproken. Interessant, zeker! Maar over de Javaanse zang zèlve was toch nog iets meer te zeggen, dan dat hij „min of meer nasaleerend" is.

Dit is ook wel de reden, waarom de vergelijking tussen de Javaanse en de Soendanese zang (blz. 283 en vlgd.) zo veel minder bevredigend blijft dan het gedeelte over de instrumentale muziek. Een speciaal aan de zang op Java gewijde studie lijkt mij dan ook een waardevolle opgave voor de toekomst, vooral ook als daaraan een gedegen bestuderen van de zangtechniek gepaard gaat.

Een hiermee parallel lopende opmerking kan gemaakt worden naar aanleiding der bespreking van de Javaanse composities, de gending. Wien het om een louter-theoretisch inzicht te doen is in bouw en functie dier gending, wordt voldoende ingelicht, — en ik kan niet anders dan bewondering uitspreken voor de meesterschap over zijn stof, die Kunst ook hier toont. Maar een kunstzinnige bespreking, een poging om de indruk weer te geven van de Javaanse orkestmuziek op begrijpende Westerse oren, een muziek-critische beschouwing, dit alles mis ik node. Toch zou, blijkens een vinnige en geestige polemiek, die J. Kunst enkele jaren geleden voerde met Matthijs Vermeulen over de betekenis der Oosterse muziek (Zie Djåwå, 12e. Jg., No. 2/3, 1932), het schrijven van een dergelijke beschouwing hem best toevertrouwd geweest zijn. Tot zekere hoogte wordt aan het gemis tegemoetgekomen, doordat op zeer vele plaatsen in het boek gramofoonplaten worden opgegeven, die het mogelijk maken bepaalde stukken in — vaak zeer bevredigende — reproductie te horen. Zo kan men zich tenminste oriënteren. En de partituurtjes en melodieën, die in het twede deel zijn afgedrukt, kunnen mede toelaten, zich enig idee over de Javaanse muziek te vormen.

Als ik nu, samenvattend, een indruk wil geven, kom ik tot de erkenning, dat de bezwaren, die ik noemde, tenslotte gering zijn, vergeleken met de rijke inhoud. Ongetwijfeld blijft de Javaanse muziek, ook na het boek van J. Kunst, een dankbaar veld voor musicologisch onderzoek, stellig is over vele punten het laatste woord niet gezegd en het diepste inzicht niet verkondigd. Maar dit bewijst geen ontoereikendheid van Kunst's werk, wèl de onuitputtelijke rijkheid van de stof. En zeker is het, dat geen verdere studie dit werk zal kunnen voorbijgaan, het integendeel als basis en uitgangspunt zal hebben te aanvaarden.

Niemand minder dan de geniale musicoloog, Prof. Dr. E.M. von Hornbostel schrijft er in een „Voorwoord" over: „All diese Studien, Reisen, Sammlungen, noch ergänzt durch ausführliche Besprechungen mit einheimischen Sachverständigen, bilden eine so sorgfältige und vielseitige Vorbereitung für das neue Werk über die javanische Tonkunst, wie sie nur selten und auf dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft bisher vielleicht überhaupt noch nicht erreicht worden ist. Das sehr reiche und mit schöner Klarheit und Einfachheit dargelegte Tatsachenmaterial macht das Werk zu einer ergiebigen Quelle, aus der Musik- und Kulturforscher auf lange hinaus Belehrung und Anregung schöpfen werden." Men kan het hem nazeggen en den schrijver dankbaar blijven voor de eindeloze zorg en de klaarziende liefde waarmede hij zijn werk verricht heeft.

H. M. van Praag.

Pantheisme en Monisme in de Javaansche Soeloeklitteratuur, door P. J. ZOETMULDER. Nijmegen, Uitgeverij J. J. Berkhout, 1935.

„Zoo is dus ons hoofddoel geweest: een onderzoek te doen naar de aanwezigheid en den aard van pantheisme en monisme uitsluitend binnen het gebied van de soeloek-litteratuur en tevens een in ruime mate openleggen door uitgave en vertaling van het gevonden bewijsmateriaal, om daardoor een belangrijk deel der nieuwere Javaansche geschriften beter toegankelijk te maken."

Met deze woorden eindigt het proefschrift, waarop Dr. Zoetmulder te Leiden cum laude is gepromoveerd. Inderdaad heeft hij zijn doel volkomen bereikt dank zij den eerbiedwaardigen arbeid, die aan deze dissertatie ten grondslag ligt. Belangrijke gedeeltes uit de Tjenṭini en uit de codices 1795 en 1796 zijn hier in tekst en vertaling uitgegeven, voorzien van een schat van aanteekeningen en van een bespreking van elk stuk afzonderlijk, terwijl de schrijver in de eerste drie hoofdstukken: Begripsbepaling van pantheisme en mystiek, Pantheisme en monisme in den Islam, en Hindoeistisch pantheisme en monisme, Magie en Pantheisme een algemeene inleiding in deze gedachtenwereld geeft. Evenals in het tweede gedeelte de kennis van het Javaansch de bewondering afdwingt, zoo treft in het eerste de beheersching van de theologische zijde van dit onderwerp.

De begrippen monisme en pantheisme worden in het eerste hoofdstuk besproken en tegenover het theisme geplaatst; de abyssale scheiding tusschen God en wereld, Schepper en Schepsel, die het laatste kenmerkt ontbreekt bij de eerste stelsels, die soms slechts een nuanceverschil vertoonen. Ter nadere verduidelijking geeft schrijver een beknopte, maar principieele uiteenzetting van de leer der analogia entis van S. Thomas van Aquine. In het tweede hoofdstuk vindt men voornamelijk een referaat van de leerstellingen van Al-Gazālī en Al-Ḥallāg, die naar Dr. Z. 's meening noch monist noch pantheist mogen heeten, in tegenstelling tot Ibn Al-ʿArabī, wiens opvattingen eveneens beknopt worden weergegeven. In het derde hoofdstuk wordt de leer der Upanisaden besproken en de systemen van Çaṇkara en Ramanūjā, terwijl er er ten slotte wordt gewezen op de nauwe verwantschap die er tusschen magie en pantheisme bestaat, daar in beide gevallen de mensch zich in het middelpunt plaatst, hetgeen mogelijk is omdat een essentieel zijnsverschil tusschen den mensch of de wereld en God niet bestaat.

Ik kan er niet aan denken alle beschouwingen, waaraan dit werk zoo rijk is, aan een bespreking te onderwerpen, zoo min als ik zal kunnen ingaan op de velerlei mogelijkheden van vertaling, die Javaansche teksten en a fortiori dergelijke Javaansche teksten steeds bieden. Ik zal mij dan ook beperken tot enkele voorbeelden die in verband met het principieele bezwaar, dat m. i. tegen dit werk is te maken, gegeven moeten worden.

In zijn besluit komt Dr. Z. tot de conclusie dat het oordeel van Dr. Kraemer over de Javaansche mystiek: „ . . . . . een verzande uitlooper van de Mohammedaansche en Indische mystiek" minder juist is. Hij is van oordeel dat „het niet louter een napraten is zonder nadenken, dat men dieper gegaan is dan een oppervlakkige kennismaking met deze vaak duistere tembangteksten of een populaire bewerking ervan zou doen vermoeden". Maar desondanks heeft schrijver toch niet al te veel waardeering voor het pantheisme[1]) en hij haalt met instemming de woorden aan van A. S. Geden: „The pantheism of India is of an essential mystical and visionary type, and lends itself to dreamy aspirations . . . ", terwijl bij een in een noot geciteerde uitspraak van Schalck de bekende degeneratie-theorie van P. Schmidt voor den dag komt: „il (le pantheisme) temoigne d'une pensée intuitive, imaginative, poétique ou mystique. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il se manifeste aux débuts de la réflexion philosophique; ces débuts sont souvent l'indice de croyances religieuses affaiblies. Dans la mesure òu la religion se dégrade, divin et créé tendent à se confondre". Van denzelfden auteur wordt nog een oordeel over dergelijke geschriften met instemming geciteerd: „Une grande partie de ces écrits appartient du reste à des couches inférieures de l'humanité pensante, ou l'imagination prime la raison . . . . . . ".

Nu is het hier niet de plaats om dergelijke waardeoordeelen te bestrijden, maar onjuist is m.i. de hieruit blijkende neiging om voortdurend van uit het eigen standpunt alles te beoordeelen. Dat moet steeds tot een misverstaan van de diepste bedoelingen van den ander leiden en is als zoodanig te vermijden. „Af-

[1]) Schr. vermijdt blijkbaar systematisch den in vakkringen algemeen gangbaren term mystiek, zonder hiervoor een verklaring te geven.

wezig is veelal de harde en koppig-intransigente logica", zegt Dr. Z. op pag. 12 en afgezien van het feit dat diezelfde logica op een gegeven oogenblik in elk geloofssysteem zal ontbreken, is het m.i. in het algemeen onjuist deze tot het criterium te maken waarmede men nu alles gaat beoordeelen. Want dan spreekt het van zelf dat er, behalve de kleine mogelijkheid die het woordje „veelal" hier openlaat, niet veel bijzonders te vinden is. En dat blijkt dan ook wel: het is „niet louter een napraten. . . . .".

Het komt blijkbaar niet bij den schrijver op dat er naast de hem bekende en vertrouwde logische gedachtengang, nog andere wegen zijn, die de menschelijke geest kan begaan om tot een zekere ordening te geraken. Naast het eene logische, wijsgeerige systeem is er voor den schrijver blijkbaar slechts „een godsdienstige gevoelshouding" mogelijk, een term die al heel weinig inhoud heeft. En toch heeft hij zelf in het citaat van Geden reeds een andere mogelijkheid geopperd, waarop hij echter in het geheel niet is ingegaan. Deze zegt toch dat het pantheisme „succeeds in living in harmony with habits and deep-seated convictions which to *minds differently constituted* from the Indian would appear to be fatal to its existence". De oplossing van deze moeilijkheid kan slechts deze zijn: inderdaad vertoont deze geest een andere constitutie, een andere structuur dan de onze, zoodat men den aard daarvan kennen moet, wil men de uitingen ervan verstaan.

Dit is in het kort gezegd het principieele bezwaar dat men tegen dit werk m.i. kan hebben, zonder dat dit tekort doet aan de groote waardeering die ieder voor deze bijzondere prestatie zal koesteren Natuurlijk is deze opvatting subjectief, daar de studie van den aard van den menschelijken geest nog te zeer in den aanvang staat om positieve oordeelen toe te laten. Als het echter gelukt verschillende uitingen en haar onderlingen samenhang beter te begrijpen doordat men ze als het „logische" resultaat van een eigen wijze van denken kan zien, als onderdeel van een zeker systeem, en niet als een toevalligheid, een vergissing, een fantastische gril of een „dreamy aspiration", dan geeft dit toch wel een zekere garantie dat hier van iets anders sprake is dan van een gedegenereerd geestesleven.

Op een andere plaats[1]) heb ik meer uitvoerig over „tweeërlei geestesstructuur" gesproken, de monistische en de dualistische, termen die wellicht te veel „belast" zijn om zonder meer voor zich zelf te spreken. De monistische structuur zou zich m.i. kenmerken door een coördineerend denken, dat zich aan de natuur oriënteert, d.w.z. den gang van het leven der natuur volgt. Iets wordt dan alleen „begrepen" als men de plaats ervan in een grooter verband kent, een verband dat steeds een gesloten eenheid vormt. Afzonderlijke grootheden op zich zelf „kent" men dus niet en daardoor ook geen absolute tegenstellingen. En dit dient men vooral bij de verklaring en vertaling van mystieke teksten in het oog te houden, daar men er anders gemakkelijk toe komt aan zekere termen een beteekenis te hechten die zij in dit verband onmogelijk kunnen hebben.

Deze denkwijze kan men uit den aard der zaak anders waardeeren dan de ons meer vertrouwde, maar men laat de betrokken teksten alleen dan recht wedervaren als men de daarin tot uitdrukking komende denkwijze als een zelfstandige grootheid en niet als een bedorven product beschouwt, afkomstig uit de „couches inférieures de l'humanité pensante". Ook ons moderne denken heeft aan de hier bedoelde denkwijze nog deel, anders zou het niet mogelijk zijn dat wij dergelijke teksten zouden kunnen verstaan. Want de menschelijke geest is een eenheid, waarbij één der denkvormen in een bepaalde cultuur domineert, die in principe echter alle in aanleg aanwezig zijn. Maar al vinden wij in deze teksten uitingen van een minder gedifferentieerd geestesleven, het blijft evenzeer een eigensoortig geheel, dat als geheel eerst in zijn innerlijke structuur gekend moet worden.

Nog meer kan echter bij een consequente onderscheiding van verschillende denkvormen duidelijk worden. Dr. Zoetmulder sluit zich ook aan bij de woorden van Zeller: „Dieses Bedürfnis des bildlichen Ausdrucks weist immer auf eine Unklarheit des Gedankens, es zeigt, dass der Sprechende seine Idee eben nur in und an dem Bilde, daher mehr oder weniger unbestimmt ergriffen hat, und dies wird in neun Fällen unter zehn darin seinen Grund haben, dass die Unbestimmtheit das einzige Mittel ist, einen Widerspruch zu verdecken". Als men evenwel inziet dat de zgn. onklaarheid en de onbestemdheid der gedachten een uitvloeisel is van deze denkwijze zelf, zal men in het gebruik van beelden geen pogingen meer zien om een tegenstrijdigheid te verhullen, maar dan wordt het duidelijk dat dit de adaequate uitdrukkingswijze van dit denken zelf is. Dit denken is altijd nevenschikkend en moet noodwendig van beelden

[1]) Tweeërlei Geestesstructuur. Lezing gehouden voor den Cultureel - Wijsgeerigen Studiekring te Solo. Drukkerij „de Bliksem", Solo.

gebruik maken. Niet echter om een tegenstrijdigheid te verhullen, aangezien er niets te verhullen valt, daar tegenstrijdigheden in den strikten zin van het woord hier niet bestaan. Er is slechts een „betrekkelijke dualiteit", waarbij de begrippen elkaar nooit absoluut uitsluiten, daar tenslotte alle in hetzelfde vlak gelegen zijn.

Alle vormen en beelden en gestalten zijn hier de openbaringen van het eene Mysterie, dat het al omvat en te boven gaat en dat zich in alles uit. En juist als openbaringen van dit Eene zijn zij verwisselbaar, daar zij tegenover dit onveranderlijke alle even veranderlijk zijn en uit dit oogpunt bezien slechts een betrekkelijke waarde hebben. Als men van het Eene uitgaat staat al het vele op eenzelfde plan, waarin ontelbare combinaties te vormen zijn. Niet om alles in te deelen naar bepaalde wetenschappelijke criteria of waardemaatstaven, want deze zijn zelfstandige producten van den geest en hiervoor is een subordineerende denkwijze noodig, die hier goeddeels ontbreekt. Niet dus om het een door het ander te „verklaren" door het onder een algemeen gezichtspunt te brengen, maar om altijd weer het mystieke verband, waaraan alles deel heeft, te doen beseffen aan altijd andere verschijnselen en combinaties.

En hoe kan men de hoogste wijsheid en het diepste inzicht duidelijker demonstreeren dan door juist de uiterlijk en schijnbaar meest tegenstrijdige zaken te combineeren, schijnbaar tegenstrijdig, want inderdaad zijn zij als verschijningsvormen van het Eene verwisselbaar en gelijkwaardig. Op pag. 324 zegt de schrijver zelf: „In hun bonte verscheidenheid geven ze (de paradoxen) steeds weer dezelfde omschrijving — niet een verklaring — van de eenheid der tegendeelen, die meest op den voorgrond tredende en minst begrijpelijke conclusie, die uit het monisme te trekken is." Dit is volkomen juist, maar deze uitspraak geldt alleen voor het subordineerende denken, waar in tegenstelling tot de monistische structuur de omschrijving niet samenvalt met de verklaring.

Vergelijkingen en allegorieën zijn dus geenszins gebrekkige hulpmiddelen om het doel te bereiken, zij zijn integendeel de geëigende werktuigen dezer denkwijze die de „verklaring" in onzen zin van bewijs in het geheel niet kent. Zij dienen ook niet om „einen Widerspruch zu verdecken", daar de tegenstrijdigheid of de paradox hier geen tegenstrijdigheid is, maar de weg tot de hoogste waarheid, die alle tegenstellingen omvat. Er valt hier dus niets te „verdecken", er valt alleen een weg te volgen die deze denkwijze eigen is en die natuurlijk misverstaan wordt als men dit alles van uit een heel andere denkwijze beoordeelt. De moderne denkvorm kent o.a. het adagium Exempla non probant, maar Dr. Z. zegt zelf al dat deze spreuk bij deze litteratuur en in het Oosten in het algemeen eer een ketterij dan een axioma heeten moet. Dit is volkomen juist, maar dit heeft zijn redenen en deze liggen alweer niet in de „Unklarheit des Gedankens" of in het verlangen „Widersprüche zu verdecken", maar in het feit dat het denken hier eigen wegen volgt.

Dit wil niet zeggen dat het apriori uitgesloten is dat bepaalde opvattingen hier zouden kunnen voorkomen, waaraan, als uit een geheel andere omgeving afkomstig, een andere denkwijze ten grondslag ligt. Al is een bepaalde denkvorm in een cultuur overheerschend, daarom beteekent dit niet dat de geestesstructuur onveranderlijk is en dat dus alles naar één schema vervormd zou worden. Maar juist dan zal men bij de vertaling zeer voorzichtig moeten zijn en zich steeds rekenschap geven van de principieele verschillen die de begrippen kunnen vertoonen naarmate zij in een ander verband thuishooren. En het is de vraag of hiermede wel steeds voldoende rekening werd gehouden en of er soms niet door een zekere voorkeur van den vertaler een zin gehecht wordt aan enkele begrippen die niet ieders instemming kan hebben. Zoo vertaalt Dr. Z. systematisch het hier zoo bijzonder belangrijke woord „s o e k (s) m a" door „onstoffelijk", hetgeen m.i. onjuist is daar hierdoor een tegenstelling tusschen stoffelijk en onstoffelijk wordt gemaakt, die hier niet bestaat. Het gaat hier in principe altijd veel meer om gradueele dan om principieele verschillen, en in verreweg de meeste, zoo niet in alle gevallen zal een vertaling met „fijn" of „fijnstoffelijk" ongetwijfeld de voorkeur verdienen.

Dat de indeeling van de stof van een dergelijk werk tamelijk subjectief moet zijn, spreekt wel van zelf, maar dat neemt niet weg dat men in het vierde hoofdstuk: Aan de grenzen der orthodoxie, hier en daar tamelijk overtuigende uitspraken vindt over enkele gedeeltes hieruit, die misschien ook hun oorsprong vinden in de voorkeur van den schrijver voor de meer theistische, dualistische opvattingen. Zoo lijkt ons de uitspraak op pag. 105 dat wij in Cod. 1795, pag. 156 — 160 „een scheppingsleer zien die de hoogheid en onafhankelijkheid van God bewaart", in elk geval wel wat al te positief. Want men kan vragen of er hier inderdaad van een scheppingsleer sprake is dan wel van emanatie, een vraag die echter bij Dr. Z. blijkbaar niet is opgekomen, daar hij „K a n g m o e r b a d j a t i" zonder meer door „Schepper" vertaalt, wat m.i. ook door begrippen

als „het oerbegin", „de oeressentie" gebeuren kan, hetgeen echter het geheel in een volkomen andere sfeer verplaatst. De betrokken verzen luiden als volgt, waarbij dadelijk de vertaling van Dr. Z. wordt gevoegd: „Kawroehana sadoeroengé dadi saliré sang katon awang-awang oewoeng-oewoeng mangké pan tan ana ljan kang moerba djati tan ana ngawroehi ananira ikoe."

„Weet dan: voordat alles wat zichtbaar is, ontstond, was er de ledige ruimte. Want geen ander was er dan de Schepper. Niemand was er die Zijn wezen kende."

Men kan echter ook vertalen: „Weet dat voordat het zichtbare ontstond, er het „ledige" was, want er was niets nog dan de Oeressentie en niemand kende diens zijn."

In het eerste geval is er sprake van een persoonlijk Schepper en Zijn schepping ex nihilo, terwijl in de andere vertaling veel meer aansluiting bij allerlei oostersche cosmogonische voorstellingen wordt gezocht, waarbij het ledige veeleer het nog ongedifferentieerde of het in potentie aanwezige dan het „nihil" is.

De volgende strofe luidt als volgt:

„Toehoe tan ana ingkang ngawroehi soeksmané nèng gedong angawroehi sira ing ḍèwèké lawan weroeh solah ing doemadi sadèrèng oedani woes katon kawengkoe."

„Waarlijk niemand was er die kende zijn onafhankelijkheid in haar verborgen verblijf. Slechts Hij kende zichzelf en zag ook het doen en laten van de (toekomstige) schepselen. Voordat hij ze (in werkelijkheid, of: als afzonderlijke dingen) zag, waren ze reeds voor Hem zichtbaar, als besloten in Hem."

Ook hier is een andere vertaling mogelijk, waarbij wij uit den aard der zaak alleen op de hoofdzaken kunnen letten: „Waarlijk niemand kende Hem in het verblijf. Hij kende zichzelf en het wordingsproces voordat Hij het zag; in zich besloten zag Hij het".

Ook hier is het verschil groot: hoewel er veel duister moet blijven, staat ook hier weer de opvatting van een persoonlijk Schepper tegenover die der emanatie, terwijl het hier wel zeer op beteekenis van „soeksma" aankomt.

Hierna volgt:

„Milanipoen dadèkken sekalir dénė ajoen tinon sampoen njata kang (corr. v. ka) djagat djatiné saking sebda pisan dadinèki tan kari karijin saking sebda ikoe."

„Hij schiep alles, omdat Hij wenschte aanschouwd te worden. Zoo kwam de wereld tot zichtbare werkelijkheid; op een woord (van God) ontstond zij meteen, zonder een oogenblik dralen."

Met deze vertaling kan men het eens zijn zonder dat het evenwel noodig is hier voor „dadèkken" de vertaling „scheppen" te bezigen. Men kan evengoed „vormen" verkiezen, waarbij dan uit den aard zaak weer aan een voorhanden oermaterie wordt gedacht, die door een magische bezwering (sebda) bewerkt wordt.

Het laatste vers dat wij zullen bespreken luidt als volgt:

„Lepan datan ana loewih dadiné sang katon mantep karsa ning Hjang masésané tan karoewan solah dadinèki lan nalikanèki tan pegat loemintoe."

. , . . . ? Meer gebeurde er niet bij het ontstaan van al het zichtbare (dan dit): dat de wil van den Oppermachtige vast stond (de Oppermachtige een onveranderlijke wilsact stelde). Hoe het ontstaan in zijn werk ging en op welk oogenblik het plaats had, is niet te zeggen. Het bestond zonder op te houden."

Dit is echter ook te vertalen: „Meer gebeurde er niet bij het ontstaan van het zichtbare; de wil van den Heer was vast; hoe en wanneer dit wordingsproces tot stand kwam, is niet bekend, onophoudelijk voltrekt het zich."

Of de tekst werkelijk de vertaling met: „het stellen van een onveranderlijke wilsact" rechtvaardigt, is de vraag, terwijl de vertaling van „loemintoe" door „bestaan" wel wat gezocht is.

Aangezien de rest van deze pericoop niet meer rechtstreeks de schepping behandelt, zullen wij met deze verzen volstaan om te concludeeren dat er o.i. niet voldoende grond is om hier van een „scheppingsleer te spreken, die de hoogheid en onafhankelijkheid van God bewaart"; wij althans kunnen hier alleen een schepping in overdrachtelijken zin terugvinden, zeker niet de ware schepping ex nihilo, zoodat er ook weinig aanleiding bestaat om dit gedeelte onder te brengen in dit hoofdstuk.

En zoo zou men op verschillende plaatsen, en speciaal daar waar de vertaler met tegenstellingen werkt als materieel — immaterieel (lemboet), dood — leven, etc. de vraag kunnen stellen of dit meestal wel de juiste weergave is van de bedoeling van den schrijver. Daarbij is de verwijzing naar dergelijk opvattingen in de Mohammedaansche of Indische mystiek niet zonder meer overtuigend; hoe groot de invloed formeel hiervan ook geweest

mag zijn, in den regel moet men m.i. deze soeloeks primair als Javaansche teksten zien, die evenals de bouwkunst en de wajang in de eerste plaats een Javaansch karakter dragen. Uitzonderingen vormen uit den aard der zaak die teksten die als het boek van Bonang zich nauw aansluiten bij een buitenlandsch origineel.

Met deze opmerkingen, die evenals het lijvige werk van Dr. Z. een weinig willen bijdragen tot de kennis van het volk, waaruit deze litteratuur is voortgekomen, moge deze bespreking worden besloten.

DR. K. A. H. HIDDING

UIT DE PERS.

Elke kunst is nuttig voor elk volk, door P. A. Soerjodiningrat.

Het lijkt me niet ondienstig over de Javaansche kunst het een en ander te vermelden, vooral waar in den laatsten tijd de belangstelling daarvoor zoowel van Indonesische als van Europeesche zijde zeer groot is.

Men hoeft zich over de belangstelling der Westerlingen niet te verwonderen, integendeel, men moet het betreuren dat die Westerlingen niet eerder hun belangstelling hebben getoond. Ieder deskundige op het gebied van de kunst toch kan weten en begrijpen, dat kunstuitingen van een bepaald volk, ofschoon nationaal gekleurd, ook voor een ander volk leerzaam kunnen zijn. Immers door bestudeering van de kunstuitingen van een ander volk kan men van de gewoonten en gebruiken en het geestelijk leven van dat volk kennis nemen en daarmee zijn voordeel doen. Men kan dan ook van een kunstenaar, die slechts minachting over heeft voor kunst van een ander volk, enkel alleen omdat die kunst hem vreemd is, gerust zeggen, dat hij dwaalt. Ieder kunstenaar, die zich werkelijk met liefde aan de kunst wijdt, zal elke kunstuiting, ongeacht haar oorsprong, hetzij Westersch, hetzij Oostersch, naar waarde weten te schatten.

Om enkele voorbeelden te noemen: het hooge peil, waarop de Italiaansche beeldhouwkunst staat, van welke ik de bewijzen in Campo Santo heb mogen aanschouwen; schilderijen van verscheidene beroemde meesters in het Louvre; verscheidene prachtige kasteelen, kerken e.d. verdienen ten volle de belangstelling van een ieder en zijn zeer leerzaam voor ieder volk. Ook de danskunst o.m. van het Parijsche ballet, dat door Catharina van Italië, later gemalin van Hendrik II van Frankrijk in het jaar 1533, is uitgevonden, moet men weten te waardeeren en de balletdanseressen, die het snelle, doch rhythmische tempo weten bij te houden, om haar bekwaamheid bewonderen, ofschoon de dans door vermenging met acrobatiek als afwisseling bedoeld, storend werkt op de toeschouwers en op het kunstgevoel.

Laten we thans terugkeeren naar ons onderwerp: Javaansche of Oostersche kunst.

Op Java hebben we de grootsche en prachtige monumenten, o. a. de Boroboedoer en Prambanan-tempels, die ook voor de geheele wereld hun waarde hebben. Deze monumenten zijn een voldoende bewijs van de buitengewone bekwaamheid van de Javanen in de architectuur en de beeldhouwkunst in een voorbijgegane periode, en zijn als symbool te beschouwen van de onverwoestbaarheid en onvergankelijke schoonheid van de Javaansche cultuur.

Literatuur, religieuze en mystieke gedichten, historie en legende in het verleden mogen niet onvermeld blijven, hoewel in de laatste decennia geen enkel werk van eenige beteekenis is verschenen; toch kan en blijft het volk nog steeds die werken waardeeren.

Men beweert weleens, dat de Javanen alle cultuur en kunst hebben overgenomen van de Hindoes, een bewering, welke men baseert op het feit, dat de Hindoes — men denke aan den godsdienst e. d. — een grooten invloed hebben uitgeoefend op het Javaansche volk. Deze bewering is m. i. van allen grond ontbloot, ook de Javanen hebben hun *eigen* cultuur en kunst, zooals de dans (srimpi, bedojo, wajang-orang, wireng of beksan), gamelan, wajang-koelit en bouwkunst. Toegegeven dat de echte Javaansche cultuur en kunst niet veel producten heeft afgeleverd, m. a. w. dat dus heel veel van de Hindoes is overgenomen, maar het neemt niet weg dat die overname niet klakkeloos is geschied, dat hetgeen van de Hindoes geleerd was, verwerkt is door en in overeenstemming gebracht is met den Javaanschen geest. Tot staving van mijn betoog moge ik enkele voorbeelden hiervan opnoemen: de „*Ardjoena Wiwaha*", het bekende werk van *Empoe Kanwa*, dichter aan het hof van Kahoeripan (1030) en het beroemde epos „*Baratajoeda*" van den vermaarden dichter *Empoe Sedah* aan het hof van Kediri (1157) (Vgl. Prof. Dr. N. J. Krom, Hindoe-Javaansche Kunst, I, bl. 66 en 69).

De *Baratajoeda* is *niet een vertaling* van het Hindoesche epos „*Mahabarata*", tot bewijs waarvan moge dienen het feit, dat in de Baratajoeda, die een weerspiegeling is van goede en slechte daden, beide vorsten, zoowel die der Pandawa's als die der Kaurawa's, zich in alle opzichten gedragen zooals het een vorst betaamt, terwijl het Mahabarata een weerspiegeling is van den strijd tusschen goed en kwaad, hetgeen hierop neerkomt dat de vorst der Pandawa's alle goede eigenschappen en die der Kaurawa's alle slechte eigenschappen in zich vereenigt.

Ook zijn er die meenen, dat het verkeerd is wanneer het Javaansche volk zijn belangstelling concentreert op de oude cultuur en kunst, omdat hierdoor het ontstaan van een nieuwe kunst belemmerd wordt, en bovendien door de herinnering aan het gouden vervlogen tijdperk de toekomst in het gedrang raakt. Ten onrechte evenwel, immers, wanneer een volk een nieuwe cultuur of kunst wil voortbrengen, is grondige kennis van het verleden noodzakelijk. Ook de geschiedenis van ons eigen land en van de geheele wereld worden immers aan onze kinderen op de scholen onderwezen. Mijn conclusie is dan ook deze, dat onze cultuur en kunst aangepast moeten worden aan den modernen tijd, indien wij werkelijk streven naar de vervolmaking van onze kunst en de wereld willen dienen.

(uit „Wasita", No. 1, Maart 1935)

De Srimpi-Renggowati,
door P. A. Soerjodiningrat.

Bij gelegenheid van het bezoek van Edeleer Prof. van Kan aan het Jogjasche Hof in Februari 1935, heeft Z. H. de Sultan ter eere van den hoogen gast een srimpi-voorstelling gegeven, en wel de SRIMPI-RENGGOWATI, waaromtrent wij gaarne enkele bijzonderheden willen melden.

Om 7 uur 's avonds arriveerde Edeleer Prof. van Kan met den Gouverneur, vergezeld van een aantal personen uit de ambtelijke wereld, in den kraton. Nadat Z. H. de Sultan zich ongeveer een uur met zijn gasten had onderhouden en onderwijl ververschingen werden rondgediend, hoorden we de stem van den ḍalang, die de legende van PRABOE ANGLINGDARMO, vorst van MALOWO-PATI en DEWI RENGGOWATI, prinses van BODJONEGORO, op den ons welbekenden toon reciteerde.

De ḍalang dan verhaalde ons van Praboe Anglingdarmo, die zich het verlies van zijn geliefde gemalin DEWI SETYOWATI door den dood zoo zeer aantrok, dat hij met behulp van de Dewa's (goden) de gedaante van een witte mliwis (wilde eend) aannam en in deze nieuwe gedaante zich naar Bodjonegoro begaf, waar hij Dewi Renggowati, een incarnatie van zijn gemalin Dewi Setyowati, ontmoette. Dit is de korte weergave van de legendarische overlevering „Anglingdarmo", welke het repertoire voor de Srimpi-Renggowati oplevert.

Iets over achten nam de srimpi een aanvang. De srimpi-speelsters schreden in „kapang-kapang-dans" van uit de „Probojekso" voort naar de „Bangsal-Kentjono", waar Z. H. de Sultan zich met zijn gasten bevond. In tegenstelling met de gewone srimpi, welke door vier srimpi-speelsters uitgevoerd wordt, wordt de Srimpi-Renggowati door vijf speelsters gedanst. De rol van Renggowati was in handen van een dochter van Z. H. den Sultan, terwijl de vier overige speelsters meisjes waren uit hoog adellijke kringen dan wel dochters van abdi's dalem (Sultans dienaren). Wat de dans, speelkunst en het rhythme betrof, daarin stelden de speelsters zoowel de aanwezigen op de Bangsal-Kentjono als het overige publiek onder de sawo-boomen en elders in geen enkel opzicht teleur. Het schitterende costuum, in het bijzonder dat van Renggowati, was onovertreffelijk.

De Bangsal-Kentjono, welke o.i. als decor zich uitstekend leent, zelfs daartoe voorbestemd schijnt, werd bovendien nog versierd met een nagemaakte kanṭilboom, waarin de witte mliwis, de gedaante, welke Praboe Anglingdarmo had aangenomen, zat en met vier nagemaakte potten met mawarplanten. Die kanṭilboom en de potten met mawarplanten dienen eigenlijk niet tot versiering of decor, maar zijn onmisbaar, indien men een natuurgetrouwe uitbeelding van de legende van „Anglingdarmo" wil verkrijgen. Deze blijken van belangstelling van Z. H. den Sultan voor de kunst kunnen we niet genoeg naar waarde schatten, maar toch moet ons de opmerking van het hart, dat o.i. die nagemaakte voorwerpen in de Bangsal-Kentjono het schoonheidsgevoel kwetsen.

Thans gaan we over tot de bespreking van de uitvoering van de srimpi.

De vier speelsters begonnen den dans uit te voeren onder begeleiding van de tonen van „genḍing-Renjep paṭet 9", terwijl Renggowati in „sila-houding" zat, met het gezich naar Z. H. den Sultan gekeerd. Verschillende dansfiguren werden vervolgens op een rustige en kalme wijze uitgevoerd, zonder rhythmische storingen en zonder de minste beweging na

te laten. De „bloemendans" of de dans met een mawarbloem in de hand trok o.m. de aandacht. Deze dansfiguur bevredigt ongetwijfeld het schoonheidsgevoel in de kunst. Het viel te betreuren dat de steel van de mawarbloem met een roodzijden strik versierd was. Ofschoon dit slechts een fout van geringe beteekenis was, toch bleef dit een gebrek, hetwelk afbreuk deed aan de schoonheid dan wel natuurlijkheid van een levende bloem. Het zou ons bijzonder aangenaam zijn, wanveer men ter bevoegde plaatse van onze eennoudige opmerking nota zou willen nemen.

Thans kwam Renggowati aan de beurt, die onder begeleiding van de tonen van de „Gending-Soemjar", welke overging in de „Gending-Semorodono patet 9", zich van haar taak uitstekend kweet, terwijl de andere vier speelsters in hurkende houding dansten. Aller blikken waren thans op Renggowati gevestigd, een ieder volgde nauwgezet de bewegingen van de dansende prinses. Vooral toen Renggowati op de ladder (hier voorgesteld door een houten trap om het klimmen gemakkelijker te maken) klom, om de witte mliwis, welke zich op den kantilboom schuil hield, te grijpen, heerschte er een doodsche stilte alom, een ieder hield den adem in. Men ziet wel, welk een grooten invloed de Srimpi-Renggowati op het publiek kan uitoefenen.

Om tien uur nam de srimpi een einde en de gasten keerden huiswaarts.

(uit „Oetoesan-Indonesia", 27 Febr. 1935)

JAVAANSCHE GĔṆḌING'S BIJ LAND EN BIJ SEELIG

door

J. S. en A. BRANDTS BUYS-VAN ZIJP.

(Zie Djåwå XV, blz. 185.)

Slèndro Menjoerå.

[1]) **Land en Groneman*) A. 12.**, blz. 68, „Montro kĕndo" **).

Vergeleken lezing Land en Groneman **B. 5.** ***), blz. 97, „Montro".

Voorts Ruitjesschriftleggert), „Montro kĕṇḍo";
Djakoeb en Wignjåroemĕkså ††), No. 104, blz. 166 „Montro kĕṇḍo".
Djakoeb en Wignjåroemĕkså, No. 121, blz. 187 „Montro";
=Seelig †††), No. 192, blz. 138, „Montro";
Soelardi §), No. 35, blz. 45, „Montro";
R. Tirtånåtå §§), „Montro".
Djakoeb en Wignjåroemĕkså, No. 86, blz. 141, „Montro madoerå";
=Seelig, No. 192, blz. 138, „Montro Madurå" §§§);
Seelig, No. 67, blz. 65, „Montro *†) madurå dawah Kondå manjurå".

Men ziet: de naam is instabiel. Ook zijn de architectonische afmetingen volstrekt niet altijd dezelfde. Evenwel hebben we hier aldoor zoo niet met één gĕṇḍing, dan toch met een groep van zeer duidelijk verwante te maken.

Bij Land (& Gr.) **A. 12.**, dient men te lezen:

Boekå. In 8sten. De derde, tiende, twaalfde, de achttiende en de laatste noot worden kwarten. Die tiende màg als barang (c) worden gelezen.

Gongan I. De n3-noot wordt een 8ste. De t2, en de t4 daarná vallen op de twéédе helft van een limå (g). Gedurende eene maat vóór en twee ná die t2, en twee maten vóór die t4 wijken Land en de R.schr.-legger nogal van elkander af, zònder dat er reden is den eene of den andere te wraken. De R.schr.-l. heeft de slotnoot van dezen gongan lang, Land evenwel kort.

Gongan II. Door het verschil in die voorafgaande noot zijn van den nieuwen gongan de eerste zes noten bij Land, vergeleken met den R.schr.-legger, een 8ste opgeschoven naarvoren. Dáárna komen ze dan gelijk doordat de legger die rust (of stip) na de zesde noot niét heeft. Beide lezingen achten we mógelijk, maar die van Land, waarin de twee langere noten syncopisch liggen, — de t1 valt op de tweede 8ste van de ḍåḍå (f) i.q., — wèl zoo pikant; en toch nietònjavaansch. Die twee ngĕntjotmomenten op goeloe (d) kunnen geëlimineerd worden naar voorbeeld van de telkens één gongan later liggende plaatsen. Of men leze: een 8ste, twee 16den (gedempt), een 8ste, alles d. De ngĕntjotportie op ḍåḍå (f) leze men, na die beginrust bij de nĕm (a) getrokken te hebben, als drie maal: twee 16den, (gedempt), en een 8ste, (gewoon). Daarna volgt de t3-8ste limå (g). De ngĕntjot's op nĕm (a) worden, na eenzelfde behandeling van de beginrust, twéé maal: twee zulke 16den en een 8ste; vervolgens nòg een 8ste nĕm, en dan de limå (g). De t2 en de t4 kort voor den gong vallen op de twéédе 8ste van een limå (g). Vijf noten eerder is er een, overigens onbeteekenend, verschil met gongan I.

Gongan III. Ergens schijnt er bovenelkander t2 en t3 te staan. Daarvan moet dan de t3 vervallen.

De oempaq †*). De t3 van den derden kĕnongan hàlverwege zijn limå rekenen. Die nĕm

[1]) De uitgebreide Aanteekeningen, gekenmerkt door de dóórloopende nummering, zoeke men niet aan de voet der bladzijden doch achteraan dit artikel. (Ook dus de éérste!) Gehéél aan het einde zal men een klein *register* van het in dit stuk besprokene vinden.

*) Zie Dj. XIV, 134, XV, 184.

**) Montro is: komkommerbloem; kĕṇḍo: slap.

***) Dus óók een Jogjàsche, echter Pakoealamsche lezing.

†) Jogjå'sch; zie Dj. XV, 174, XIV, 134.

††) Sålå'sch; zie Dj. XV, 174.

†††) Sålå'sch; zie ibidem.

§) Sålå'sch; zie Dj. XV, 180. Voluit heet deze auteur: Radèn (Bagoes) Soelardi Hardjåsoedjånå.

§§) Deelnemer muziekschriftprijsvraag: Men zie Dj. IV, 15.

§§§) Er staat bij vergissing: mådurå.

*†) Er staat abusievelijk: Muntro.

†*) Vgl. Dj. XV, 182, 183; 176, 177.

(a) acht noten later wordt een kwart. Die halve rust vervalt, de laatste veertien noten worden kwarten, de noot dáárvoor, die limâ (g) wordt een halve met de t1 op zijn tweede kwart. De t4 valt tusschen een goeloe (d) en een ḍâḍâ (f), de t6 op de voorlaatste noot. Die „G1"-noot onder het woord „Coda" vervalt natuurlijk. —

Om het, verwante, **B. 5.** nu met-een af te handelen: In de boekâ zou men de eerste (dan syncopisch wordende) en de vierde noot lang, tot kwarten kunnen maken; de rest zijn 8sten. Zooöok de noten van de mérong, op één kwart limâ (g) en de slotnoot van den IIden gongan, een nĕm (a), na. Deze laatste noot mits men de (post)moenggah ook in kwarten neme §), wat wel kan. [2]).

Land (& Gr.) **A. 13.**, blz. 69, „Gandroeng mangoe" †).

Vergeleken:
Ruitjesschriftlegger, „Gandroeng mangoe", (Sléndro Mĕnjoerâ);
Djakoeb en Wigjâroemĕksâ, No. 88, blz. 143, „Gandroeng mangoe", (Sléndro Mĕnjoerâ);
Seelig, No. 69, blz. 67 [3]), „Gandrung mânggâ", (Sléndro Mĕnjoerâ).—
Ruitjesschriftlegger, „Gandroeng manis", (Pélog Barang);
Mardi Raras ††), (notaat naar zijn spel), „Gandroeng manis", (Pélog Barang);
Seelig, No. *84*, blz. 77 [4]), „Gandrung manis", (Pélog Barang);
Seelig, No. 62, blz. 60 [5]), „Gandrung manis", (Pélog Barang).—
Ruitjesschriftlegger, „Gandroeng-gandroeng", (Sléndro Sângâ [6]).—
Ruitjesschriftlegger, „Gandroeng woelangoen", (Sléndro Mĕnjoerâ).—
[7]) Seelig, No. 40, blz. 39 [8]), „Gandrung dawah Ladrang Mangngungkung", (Pélog Nĕm).—

Al deze stukken zijn onderling verwant. —

De boekâ (bij Land). In 8sten. Drie 8sten „Auftakt". Slotnoot een kwart.

De mérong. „Kort", een 8ste, moeten worden in den Isten gongan de n3-noot, en de laatste noot van den volgenden kwartkĕnongan; in den IIden die gebonden noot vóór de eerste ngĕntjot, en de noot vier plaatsen voor de t2 van den vierden kĕnongan. In den IIIden gongan de noot vóór de t1 van den eersten, tweeden en derden kĕnongan. In den IVden weer die noot vóór de eerste ngĕntjot (binden aan de vorige noot!), en de noot, precies een kĕnongan later. De ngĕntjot's moeten steeds worden gelezen: twéé 16den gedempt, één 8ste helder. Bij dubbele deze figuur te herhalen. Van al die dubbele valt de éérste noot op een t1, dus op de vierde kwart, auftaktig, van een kĕnongan. Sommige enkele beginnen op een t1 of t4, de rest twee 8sten vóór een t2. De n3-noot IVde gongan moet worden verlengd.

De oempaq dient op de gewone manier te worden recht gezet: Alle zestien noten kwarten; géén rust; de t4 tusschen twee noten in.

Land (& Gr.) **A. 14.**, blz. 71, „Lobrong" (??).

Een gĕnḍing van dezen naam hebben we nergens anders aangetroffen in schrift. Ook weten de muzikanten er niet van af, en komt het woord niet voor in de lexica. Een nijâgâ veronderstelde: het zou een verschrijving zijn voor „Lobong". En inderdaad bleek het onder dién naam gevondene met die questieuze genḍing bij Land identiek.

Wij hebben dus vergeleken:
Ruitjesschriftlegger, „Lobong" *), (Sl. Mĕnj.);
Djakoeb en Wignjâroemĕksâ, No. 124, blz. 190, „Lobong", (Sl. Mĕnj.);
Seelig, No. 63, blz. 61 [9]), „Lobong dawah Kinanti", (Sl. Mĕnj.);
Atmâsoemartâ & Wirâwijâgâ **), I, No. 6, blz. 16, „...... Lobong minggah Kinanti.....", (Sl. Mĕnj.).

De boekâ (bij Land). De derde, vierde en vijfde noot kwarten: a, f, d; de zevende een kwart met een stip: a; de achtste en negende een kwart: d; de gongnoot een kwart a.

De mérong. De eerste n2-noot (a) een 8ste. De eerste t2 van den IIIden gongan valt op de tweede helft van een kwartnoot. Zijn derde t2-noot wordt een kwartnoot.

(Slot volgt.)

---

§) Vgl. Dj. XV, 177,178.

†) Gandroeng mangoe = Mijmerend van (liefde en) twijfel.
Gandroeng manis = Zoete (liefdes)mijmerij.
Gandroeng woelangoen = Mijmerend van (liefdes)kommer.
Gandrung mânggâ = ? (In mânggâ zou iets kunnen zitten van: stoutmoedigheid. Maar aan den vóét van blz. 67 staat bij Seelig: Gandrung mangngu. Dus weer = mangoe. Op manggoe? vinden we overigens óók: besluiteloos.)
„Gandroeng-gandroeng" = „Verrukking".

††) Een Javaansche vereeniging, „kunstkring" te Sâlâ. „Beoefening der Harmonie".

*) Lobong; voor dezen naam zie men onze aanteek. 9).

**) „Sĕrat lagoe djawi", verschenen te Soerâkartâ 1866 — 1935. De eerste der verzamelaars schrijft zich Stm. (dus: stafmuzikant?) Atmâsoemartâ; M. Ng. Wirâwijâgâ is abdidalĕm mantri nijâgâ Kadipatèn goeloengan tĕngĕn ing Soerâkartâ.

1) Den vorigen keer hebben we nog e.e.a. vergeten. En wel, ten eerste, sub **A. 1.**, en, ten tweede, sub **A. 4.**.

Het verdient namelijk aanbeveling, bij de bestudeering van **A. 1.**, „Mas Koemambang", zijn zangwijs-, (tĕmbang-)vormen mee in beschouwing te nemen.

Men kan daar notaties van vinden, bewerkstelligd door de na te noemen auteurs:

a) F. W. Winter; zie „Javaansche Gedichten op Zang" voor schoolgebruik, Batavia, Landsdrukkerij, 1874, dl. I, blz. 34; jongste herdruk: Semarang, Benjamins, 1911. Deze notatie staat ook afgedrukt in L. Th. Mayer „Een blik in het Javaansche Volksleven", Leiden, 1897, I, blz. 124.

b) R. M. A. Soerjâ Poetrâ, in „Ned. Indië O. & N.", jg. I, 1916 - 1917, blz. 313.

c) Den Heer Rĕksâdarmâdjâ of een zijner medewerkers, (de Heeren Atmâkérâtâ, Atmâwidjânâ, Siswâprasâdâ), in „Tĕmbang djawi mawi noet", Sâlâ, Tjahjâ Soerâkartâ, 1928, dl. I, blz. 22.

Wij-voor-ons geven aan de lezing van Winter de voorkeur, maar dat neemt niet weg, dat de beide andere heel wel acceptabel zijn.

Oók die van Soerjâ Poetrâ, al heeft ze op het eerste gezicht een erg dwaas air, dat te wijten is aan het gebruik van die onzalige 6/8sten-maat. Dáárdoor zal de Westersche belangstellende, wanneer hij nog nooit heeft hóóren tĕmbang zingen, zich uit bedoelde notatie een uiterst karikaturale voorstelling van die Javaansche wijs, en heelemaal van de Javaansche wijze van zingen vormen. Leest hij haar in 3/4den, dan is het resultaat al veel hebbelijker. Maar het door Winter gekozen schema, ofschoon ook maar met quási vierkwartsmaten werkende, laat toch de, vage en zwakke, accenten van den Javaanschen liederzang veel méér natuurlijk liggen. Die totaal ten onrechte gekozen maat bewijst overigens niet, dat Soerjâ Poetrâ het gevoel voor den Javáánschen zangstijl miste, maar wèl, dat hij niet de minste notie had van de geaardheid der onderscheiden Wèstersche maatsoorten, het complex van gewaarwordingen en voorstellingen, de psychische attitude, die, bijvoorbeeld, dat 6/8-maattype met zich brengt: — *KOM* (rust) NOU *KEE*- (rust) TJE, *LACH* EENS EEN *BEE*- (rust) TJE ! ! ! —

Men leze dus zijn tĕmbangnotaties alsof er in het gehéél géén maatstrepen in stonden.

Overigens zijn we het óók oneens met zijn tempoaanduidingen. Ze lijken ons te vlug. Maar dat is het voornaamste niet. Mas Koemambang echter schrijvend in 6/8sten en daarbij zettend: Adagio M. M. 1/8 = 112, wekt hij toch wel sombere vermoedens. Men kan namelijk een mouvement van den bedoelden spoed alléén als Adagio (met ± 36 slagen per min.) voelen, door niet 8sten te tellen doch N.b. halve maten.

Bij **A. 4.** vergaten we wenken te geven aangaande Seelig's Rangsang toeban, No. *200*. De Pélog-Nĕm-toonsoort — (men schrijve liever niét: Pélok, al doen Javanen dat óók wel) — is hier een semitoon hóóger genoteerd dan in No. *93*. (Dus als: e, f, g, *a*, b, c; — de pl-tóón is de *a*.) Wij hebben ook weer iets tegen Seelig's temposanduidingen. Maar dàt is hier een kwestie van persoonlijke smaak en opvatting. Met zijn hoofdtempo „Andante" en zijn maatvoorschrift vierkwart, zal hij zeker een tempo bedoelen, waarbij zijn tèltijden „gaandeweg" loopen. Daar wij echter plegen te tellen volgens den gang, den tred van den cantus firmus, krijgen wij niet, zooals hij, kwarten van zeg 72 per minuut, doch (naar zijn notatie) „halven" ad 36, — (die we dan weer liever zelf als „kwarten" zouden noteeren, en de zijne als „8sten"). Maar een tempo, gevóéld als slagen van bijna twee secunden, geeft géén andante-sensatie. Als andante, of, (vanwege het karakter dat de muziek dan pleegt te toonen, eer tempo di marcia) voelen wij den gang der Javaansche gĕṇḍing's eigenlijk pas wanneer ze, bestemd om er op te dansen, dùbbel zoo vlug voortschrijden. Dat is echter, alsgezegd, een gevoelskwestie. Wat het begintempo betreft, door zijn allabreve-maatvoorschrift, maakt hij dáár zijn hàlven tot teltijden, en suggereert hij eigenlijk een nogal heel snelle beweging. — (in langzaam tempo korte noten lang; in snel tempo lange noten kort! Riemann), — en toch zullen zijn „Allegro"-tèllen vermoedelijk niet sneller vallen dan circa 72 p. m. ten hoogste. M. a. w., hij had moeten kiezen, en niet het verschil tusschen eerste en tweede mouvement dubbelop moeten kenmerken, door maatteeken èn door tempoaanduiding. — De bĕboekâ schijnt hij niet alleen door den bonang, maar óók te willen laten spelen door de rĕbab, (wat we voor forsche stukken), èn door saronachtige instrumenten, (wat we voor zacht-aardige stukken niet kennen uit de praktijk). (Vgl. ook in aanteekening 7) het over zijn No. *198* Gambir sawit, opgemerkte.) De bĕboekâgong moest staan onder den begintel der laatste (volltaktige) maat op den eersten balk. Het tempo zal al éérder dan uit zijn aanduidingen valt te lezen, beginnen te verflauwen om het hoofdtempo geleidelijk te bereiken. De eerste noot van bladzij 152 heeft een gongslag onder zich. En ook 8 maten later ontbreekt een gongteeken. En een N, een kĕnongteeken moest midden tusschen èlke twee gong's staan (en vooral niet rijden op een maatstreep). Het hier-en-daar aangeteekende „kt" zal een kĕṭoeq-slag willen beduiden. Maar dan staan ze verkeerd. Die moeten, gelijk bekend, niet vallen midden tusschen een kĕnong en een gong in, want dáár is de plaats voor een kĕmpoelslag, maar i. c. één maat vóór, en een maat ná iederen gong en kĕnong. De figuratie van den kleinen bonang, en van de, naast de rĕbab zeker ook wel te veronderstellen gambangpartij, (want een „sabĕtan"-lezing, zònder zachte instrumenten is No. 200 blijkbaar niet), zou in „16den" loopen. (Vgl. weer het in aanteek. 7) nog over No. *198* op te merkene.) Het swastikateeken, blz. 153, duidt feitelijk het einde aan van den éérsten ommegang van het thema (dat acht gongan's telt). De te herhalen vorm ervan reikt van die swastika af, tot aan den twééden kattekop. Den láátsten keer moet het gedeelte tusschen de twee kattekoppen vervangen worden door dat ná den twéédé. Het versnellen - vertragen om te eindigen is, naar de gebruikte termen animato - allargando te oordeelen, blijkbaar niet gróót en zal zeker wel ònder het normtempo eindigen.

2) Bij Seelig's Montro, blz. 138, No. *192* (sub a), late men boven die N2 op den derden balk de ònderste der twee noten, die d, (een ḍâḍâ, dus volgens het notatiesysteem van Land een f), vervallen. De elfde noot op den vierden balk leze men d (ḍâḍâ; en niet c: goeloe).

Montro madoerâ hebben we nooit hooren spelen, en we kunnen momenteel ook niet door navragen gewaar worden of die gĕṇḍing inderdáád, gelijk Djakoeb en Wignjâroemĕksâ, en Seelig, No. *192* sub b), — of hun gemeenschappelijke bron — willen, èn in de mérong, èn in de moenggah, niet slechts vierde doch ook dèrde kĕnongan's heeft, die maar half zoo lang zijn als de tweede en de eerste. Bij Seelig blz. 138 moet de derde balk v. o. géén G-teeken hebben. Bij Djak. & Wignjâ. ontbreekt op blz. 142 vóór reg. 2 de aanduiding: A C.

Op het Montro madoerâ plus Kâṇḍâ mènjoerâ bij Seelig, blz. 65, No. 67, (kâṇḍâ beduidt: verhaal), hebben we in het minst geen aanmerkingen. Het eerste gedeelte vertoont precies dezelfde, onregelmatige, architectuur als Seelig's lezing in zijn zooëven besproken No. 792. D.w.z., men kan evengoed aannemen, dat er niet víér kĕnongan's zijn, waaronder twee op halve lengte, doch slechts drié, echter normale. Het tweede deel blijkt wezenlijk identiek met de, onbenoemde, postmoenggah van dat andere nummer; alléén heeft dat twee onderscheidene, waarvan één 'n quint lager sluitende, gongan's, die hier dus tot een enkele zijn samengevat.

3) Seelig's Gandroeng mânggâ (?), No. 69, blz. 67 heeft helaas weer fouten. De noot na de dunne dubbele-streep is natuurlijk het eind van de boekâ; de eerste noot op den voorlaatsten balk de gongnoot tusschen oempaq en (post)moenggah. Van dien eenen tot dien anderen gong zal men drieen-negentig maten vinden; klaarblijkelijk drie maten te weinig voor drie gongan's. Geleid door die andere lezingen en de interne analogieën van dezehier, valt het niet moeilijk de plaats en den vermoedelijken vorm dier zoek-geraakte elementen te vinden. Na de eerste („volltaktige") maat van den tweeden balk lassche men de volgende in: kwart a, 8ste a, 8ste g; na de (dàn) derde eene, luidende: kwart g, 8ste f, 8ste d; na de (tot) negende (gewordene) komt weer: kwart a, 8ste a, 8ste g.

Die Sâlâsche lezingen (Seelig; Dj. & W.) schijnen de (post)moenggah-gongan's maar hàlf zoo lang te willen hebben als die van de mérong.

Bij het Sâlâsche Gandroeng mangoe of Gandroeng mânggâ (?), — de lezing Djakoeb & Wignjâroemĕksâ is verreweg de schoonste der twee, — blijkt het verband tusschen mérong en moenggah subtiel en curieus, daar het gelegd wordt onder vrijwel complete veronachtzaming der domineerende motivische elementen van de mérong, juist van zijn veel minder sprekende bestanddeelen gebruikmakende.

Djak. & W., Gandroeng, No. 88 heeft een noot te weinig in den kĕnongan, die bij hen staat op reg. 3 en 4 van ond., blz. 144: Na het negende teeken schijnt er nòg een nĕm (6) te moeten zijn. Men vgl. de passage acht regels hooger. En het laatste kĕtoeqteeken van den kĕnongan verschuift naar één plaats eerder.

4) Seelig No. 84, „Lempung gunung (die naam beduidt: „Leem uit de bergen") dawah Gandrung manis" is ons in zijn eerste gedeelte niet bekend van elders.

De notatie schijnt ons op één plaats na correct. D.w.z., naar men weet schrijven we in Barang het interval van goeloe tot ḍâḍâ liever als een semitoon; hier dus niet als es — f, doch als e — f. De tóón pélog is genoteerd als een g. De slottoon van het eerste deel, (Lĕmpoeng goenoeng) staat achter de dubbele-streep op den vóórlaatsten balk; het is een ḍâḍâ (f). Hiermee correspondeert de ḍâḍâ achter de derde maatstreep drie balken hooger. De àndere gongan's (en de boekâ) eindigen op een limâ (a); zie de noten achter de dubbele-strepen op den eersten, en op den vierden balk van het stuk. De láátste gongan van Lĕmpoeng goenoeng, van die limâ tot die ḍâḍâ, zou maar vijftien maten tellen. Vergelijking van zijn slot met de passage drie balken eerder, doet inzien, dat de ontbrekende maat achteraan is te zoeken. Men kan de derde maat (volltaktig) van dien voorlaatsten balk vervàngen door de tweede plus derde maat drie balken hooger. Of ook haarzelf laten staan, maar er die tweede maat van drie balken hooger voor invoegen.

5) Bij Seelig No. 62 is er alvast iets uit de haak met de namen. Het stuk sub a) kan niet goed Gandroeng manis ḍawah Kĕtawang barang zijn, en dan dat sub b) nòg weer eens Kĕtawang barang. Het eerstbedoelde stuk, na de korte boekâ duidelijk geleed in drie hoofddeelen, zooals dat vaker voorkomt, zal dus naast mérong en moenggah ook nog een ladrang over hetzelfde thema (of elementen daarvan) omvatten. Bij de, Jogjâsche, Rschr.-lezing dezer gĕṇḍing is dit evengoed het geval als bij de onderhavige, zeker wel Sâlâsche, van Seelig.

Beperken we ons voor het moment tot de gĕṇḍing sub a). Het interval goeloe — ḍâḍâ blijkt ditmaal genoteerd als e — f. De toon pélog (g) komt niet voor. Daarentegen meer dan eens een d, wat een toon bĕm zou moeten wezen. Of er hier een misverstaan van een wat laag gegrepen goeloe in het spel is, — maar dat zou dan toch altijd nog een es hebben opgeleverd en geen d!, — of wàt er ànders precies is gebeurd, weten we niet. Maar aan een Javaansch muzikant, die in Barang de successie barang — bĕm speelt, en wel beide tonen náást elkaar, niet bijwijze van septimesprong, gelóóven we niet. We hebben het nooit hooren gebeuren. In ieder geval is het effect ervan zeer slecht. Even laf als het gebruiken van den toon pélog bijwijze van dóórgangsnoot-van-niks. Dat hebben we trouwens ook alleen maar zekeren avond door een speler in een kĕtopraqorchestje hooren doen. (Zie Dj. XIV, 154, 155.) We stellen dus voor de d te vervangen door een e, goeloe. Oók sub b). Immers, tégen die indicatie „Kĕtawang barang" in, aannemen dat het register een vergissing heeft, en de lezing niet in Pélog-Barang staat maar in Pélog-Bĕm, helpt ook niet. Dan zou die d de toon pl moeten zijn, en deze alweer op een onmogelijke manier zijn aangebracht.

Aan de metriek van de driedeelige gĕṇḍing mankeert veel. Daar de drie deelen resp. 36, en 17, en 31 maten lang zijn, houden we het er voor, dat er in de mérong 4 maten te veel, in de moenggah 1 maat te veel, en in de ladrang 1 maat te weinig staan. De mérong bestaat uit twéé gongan's. Vergelijking met eenvoudige, òngefigureerde notaties dezer gĕṇḍing leert, dat de slotnoot van den eersten gongan de goeloe (e) is achter de vierde maatstreep op den derden notenbalk. De vier overtollige maten moeten dus in dien gongan liggen. Nu vertoont deze in principe het zeer bekende constructieschema x, x, x, y. (Vgl. Dj. XIV, 158.) Preciezer: ^1m, ^2m, ^3m, m^*. Dat wil zeggen: Een (viermaten-lang) thematisch element wordt drie malen achtereen gespeeld, eventueel met een telkens (en i.c. zelfs stèrk) gewijzigden aanhef. Daarna komt het nòg eens, maar nu wendt zich juist zijn einde een anderen kant uit. Seelig heeft hier echter vóór hij aan m^* toekomt eerst nog een element ^4m. Met andere woorden dus een kĕnongan te veel, gelijk bij het noteeren naar dictaat van zulk een, uit in wezen identieke onderdeelen bestaande, reeks gemakkelijk gebeuren kan. Wij zouden in het gegeven geval, als gezegd, in ^3m de hooge d door een e vervangen, en dan werkelijk het element ^4m, (dat bovendien hier geheel gelijk is aan ^3m), schrappen; de laatste drie-en-een-halve maat dus van den tweeden notenbalk en de eerste halve maat van den derden (volltaktig). — Wat de moenggah betreft, allicht zal men zijn overtolligheid willen vinden in die, wat zeurig stremmende vijfde (volltaktige) maat van den zesden balk. Maar die wegnemende krijgt men, naar de vergelijking met de Rschr.-lezing leert, de knooppunten, kĕnongslagen, onder verkeerde noten te liggen. Men schrappe de derde maat (volltaktig) van den vijfden balk. — Van de ladrang is de eerste helft goed. Die lange nĕm (bes) krijgt inderdaad een gong onder zich. Het manco moet dus ergens

daarná liggen. De maat vlak voor den eindgong tot twéé makende, haar dubbel zoo breed nemende, krijgt men een lezing die ons niet slecht lijkt; maar dat het bepaald de juiste is, durven we bij gebrek aan afdoende gegevens of aanwijzingen niet beweren; die tweede helft wijkt sterk af van de lezing in den Rschr.-legger.

Indien het nu nog resteerende deel van Seelig No. 62, dat sub b), niet een stuk is, féitelijk zonder éigen naam doch alleen als zijnde een kĕtawang en staande in Barang gekarakteriseerd, en het werkelijk als een derivaat van Gandroeng manis moet beschouwd worden, dan heeft men, naar we vermoeden, den verbindingsschakel te zoeken op zijn derden balk. Men houde de derde — zevende maat (volltaktig) naast de twee-en-een-halve maat, ná de beginnoot op den achtsten balk (of op den derden) van deel a).

De slotnoot van deel b) brenge men buiten het herhalingsteeken. De boekâ voorts daarlatend, heeft men nu een complex bestaande uit een groep van 16 maten, één maal te spelen, en een groep van 28 maten, die (vermoedelijk ettelijke keeren) moeten worden herhaald. Er is wel reden zich die 28 gesplitst te denken in 16 plus 12. Want die 16 blijken, met de éérste 16 vergeleken, nieuw, en de 12 niét: die zijn wezenlijk identisch met de láátste 12 maten van die éérste 16. Men zou hier dus een omissie kunnen vermoeden, en dan op die plaats, dat is dus vóór de láátste hooge bes (limâ) van blz. 68, de eerste vier maten (auftaktig) onder die éérste 16 kunnen willen inlasschen. En dat zou ook opzichzelf wel gaan, maar het ware hier toch wellicht onjuist: Men mag bij een kĕtawang op relatief zeer korte muzikale volzinnen rekenen. Het is geenszins onmogelijk dat i.c. 2 maten van Seelig's notatie een kĕnongan, en 4 maten een gongan representeeren, (men denke zich daarbij het thema niet snel). Die 28 maten zouden dan zeven, als één blok herhaalde, gongan's zijn. En inderdaad schijnt een kĕtawang-thema heel wel een oneven aantal gongan's te kunnen tellen, en dus in de hoogere architectuur de quadratuur verwaarloosd raken. — Of eer overwònnen? — We vóélen alles voor de twéède opvatting. Want dat dan te veronderstellen grootarchitectonische element van drie gongan's (12 maten), waarvóór er één (nog reconstrueerbare) gongan instinctief onderdrukt ware, — zulk een herbeginnen in media res, hadde iets onmiskenbaar bekoorlijks. (O Mahler, en o bevalligste Uwer symphonieën! — Maar de Hemel geve, dat we hier naast U de Javaansche muziek prijzen. En niet den componist Seelig!)

6) Hier moge eenenander volgen over de *toonsoort* der stukken. Door van Gandroeng manis de moenggah der Rschr.-lezing (Jogjâ'sch), de moenggah volgens notaat naar Mardi Raras (Sâlâ'sch), het tweede deel van het complex No. *84* bij Seelig (idem), en de moenggah van Seelig No. *62* (id.), te vergelijken, bevindt men, dat ze in zeer verschillende mate gefigureerd, maar overigens geheel identiek zijn. Dit alles staat in Pélog Barang.

De moenggah's der (Sâlâsche) lezingen van Gandroeng mangoe, Dj. & W. No. 88, en Seelig No. *69*, hebben weer geheel denzelfden thematischen inhoud als het zooëven opgesomde, maar deze nummers staan in Sléndro Mĕnjoerâ.

(1) In dit geval is er zóódanig overgezet, dat de successie in Pélog Barang: gl, dd, lm, nm, br = Sléndro Mĕnjoerâ!: nm, br, gl, dd, lm. (Of, in Westersche notennamen volgens Land, Pél. Bar.: f(is), g, b, c, d = Sl. Mĕnj.: a, c, d, f, g.)

(2) De gewóónste overdracht van Pélog uit Sléndro is dit niet. Men zie dienaangaande den Javaanschen muziekkenner Soelardi (vgl. Dj. XV, 180) op blz. 60 van zijn „Sĕrat Pradonggâ". Gewóón is een overzetting naar Pélog Barang uit Sléndro Mĕnjoerâ, waarbij de Javaansche notennamen onveranderd blijven; dus Pélog Barang: gl, dd, lm, nm, br = Sléndro Mĕnjoerâ: gl, dd, lm, nm, br. (Of Pél. Bar.: fis, g, b, c, d = Sl. Mĕnj.: d, f, g, a, c.)

Dáárnaar gerekend zou in het geval van Gandroeng de sléndroversie dus een quint „te hoog" liggen. D.w.z.: in zekeren zin méér-dan-Mĕnjoerâ zijn.

De Lezer zal vast wel de Javaansche opvatting kennen, dat de drie *patet's* van een toongeslacht, gelijk ze in het verloop van een wajangvertooning, of van een gamĕlanconcert op elkander volgen, een climax vormen. Van Sléndro patĕt Nĕm (6), naar Sl. p. Sângâ (9), en van deze naar Sl. p. Mĕnjoerâ, stijgt de psychische stemming; maar óók de materieele, de ligging der muziek in het rijk der tonen. Wannéér daarbij die stoffelijke stijging gepreciseerd wordt, wordt deze opgegeven als in het eerste geval twéé sléndro oontrappen, en in het tweede één zoo'n trap te bedragen.

Duidelijk het verschil tusschen de patĕt's omschrijven als ontstaande door bepáálde verschuivingen, hebben we het éérst hooren doen door R. M. Djâjâdipoerâ. — Zie Dj. I, Pr.adv. II, blz. 30. De aldaar in het ongereede geraakte Pélog-Nĕm-lezing had dienen te luiden: gl bm gl dd bm nm lm. — De modale verhouding tusschen de drie Sléndro-patĕt's op juiste manier vaststellen, door eenenhetzelfde fragment in de drie liggingen te geven, (onder aanteekening dat er nog twee denkbaar, maar niet gebruikelijk zijn), hebben we het eerst zien doen in een zeer interessant schrijven, d.d. November '24 uit Sĕmarang door den Heer Mohamad tot de Redactie van Djâwâ gericht, welke brief, jammer genoeg, eer ze gepubliceerd kon worden zoek geraakt, en eerst onlangs weer opgedoken is. Implicite ligt echter ook in het tooncijferstelsel van Ki Adjar Déwantârâ dezelfde opvatting aangaande de positie der Sléndro-patĕt's besloten.

Maar behalve deze alshetware modale relatie, kan men ook een meer tonale verhouding of tegenstelling tusschen die drie toonsoorten vinden, uitgaande van het sterke gevoel voor quint-verwantschap of -oppositie, dat de Javaansche muziek onmiskenbaar vertoont. (Vgl. Dj. XIV, 160.) Die afstand van twéé trappen tusschen Sl. Nĕm en Sl. Sângâ blijkt dan den zin van een quart, een negatieve quint te hebben; de ééne sléndrostap van Sl. Sângâ naar Sl. Mĕnjoerâ, dien van een secunde, dus van twéé positieve quintschreden. De consequenties voor de féitelijke opeenvolging der drie patĕt's in den quintencyclus gelieve de Lezer zelf te trekken. Maar Mĕnjoerâ blijft iniedergeval de hóógste. En wat nu een òngewone positie van de onderhavige gĕnding in Mĕnjoerâ betreft, men zal, haar naziende, bevinden, dat de toon barang véél meer gewicht heeft dan anders in deze toonsoort het geval pléégt te wezen. Het is duidelijk dat het niet in zijn functie van ònderquint der lm kan zijn dat hij dien nadruk krijgt. Immers deze, de lm, ligt zèlf reeds te laag in den quintencyclus om in Mĕnjoerâ veel gewicht te hebben. Het zal integendeel als bòvenquint van de dd wezen, dat de br hier dat betrekkelijke overwicht krijgt. Maar dan is er ook iets ààn van die hypermĕnjoerâpositie onzer gĕnding.

(3) Als gewoon staat bij Soelardi ook, op blz. 58, de overdracht aangewezen van Pélog Bĕm (blijkens de opsomming allicht: Pélog Nĕm) uit Sléndro alsvolgt: Pélog Nĕm: bm, gl, dd, lm, nm = Sléndro Sângâ: br, gl, dd, lm, nm. (Of Pél. Nĕm: e, f, g, b, c = Sl. Sângâ: c, d, f, g, a.)

(4) Minder gewoon blijkt hij het geval te achten, dat er wordt overgezet tusschen Pélog Barang en (niet Sléndro Mĕnjoerâ doch) Sléndro Sângâ. Hierbij wordt Barang: gl, dd, lm, nm, br = Sléndro 9: br, gl, dd, lm, nm. (Of fis, g, b, c, d = c, d, f, g, a.) Als gĕnding's waar dit bij gebeurt noemt

bij Gambir sawit pamoelarsih, en Pangkoer barang.

(5) Men kan hieraan toevoegen, dat van Gandroeng-gandroeng (Rschr.-lezing) de moenggah volkomen identiek met die van Gandroeng mangoe (Dj. & W., No. 88) blijkt, maar het een Sléndro-Sångå-gèṇḍing (en géén Mènjoerå) is, en het heele thema ligt ook nu consequent één trap lager in de toonschaal; modaal verschoven dus. Een vergelijkend verband leggend met Gandroeng manis constateert men dus nog een mógelijkheid van overzetting: Pélog Barang: gl, ḍḍ, lm, nm, br = Sléndro Sångå!: lm, nm, br, gl, ḍḍ; (of fis, g, b, c, d = g, a, c, d, f). Dit zou dus een, om het zoo te zeggen, geëxalteerd Sléndro Sångå betreffen. Maar vermoedelijk zal de formule eveneens toepasselijk blijken voor de eventueele overdracht van Pélog Barang naar normaal Sléndro Nĕm.

— Gandroeng woelangoen (Rschr.-legger) is weer Mĕnjoerå, en thematisch wel niet met de zooëven genoemde stukken identiek, maar er toch duidelijk mee verwant. Jammer genoeg, dat we de resp. post-moenggah's van Gandroeng mangoe en Gandroeng woelangoen hier niet afdrukken kunnen, want het is bepaald amusant om te zien, hoe de laatstbedoelde gehéél uit elementen van de andere is opgebouwd, (of omgekeerd), maar die fragmenten nu-eens (van het éérstgenoemde stuk uit gerekend) een trede hooger (d.i. + 2 quinten), dan-weer drie treden lager (d.i. — 1 quint), of twee treden lager (d.i. + 1 quint), of eindelijk één trede lager (d.i. — 2 quinten) liggen. —

Terwijl normaliter Pélog Barang en Sléndro Mĕnjoerå correspondeeren, kan men toch ook wel gĕṇḍing's in laatstbedoelde toonsoort, èn in Pélog-Bĕm-sfeer aantreffen. Men heeft dan gĕṇḍing's, die alshetware (eerst) naar een lager (Sléndro)-paṭĕt-niveau zijn neergeschroefd, en (vervolgens) naar de gelijkwaardige (Pélog)-paṭĕt overgezet. Vgl. *(4)*! Maar in andere gevallen blijkt de, typische, „hooge" ligging bewaard te blijven, zoodat men het volgende krijgt:

(6) Pélog (Bĕm): gl, ḍḍ, lm, nm, bm = Sléndro Mĕnjoerå: gl, ḍḍ, lm, nm, br. (Of Pélog: f, g, b, c, e = Sl. Mĕnj.: d, f, g, a, c.)

Méér manieren van overbrenging dan de hierboven opgesomde, hebben we niet geobserveerd, en ook in het geraadpleegde boekje van Soelardi worden er geen meer genoemd. Pélog-Limå- en Sléndro-Nĕm-gĕṇḍing's vindt men daar niet in het procédé betrokken, terwijl men toch, naar analogie en bij uitsluiting van de door hem vooropgestelde mogelijkheden, nog een overdracht tusschen juist díé twee toonsoorten mag vermoeden.

(7) Uit de opgaven van den Heer Mohamad zou volgen, Pel. 5: lm, nm, bm, gl, ḍḍ = Sl. 6: lm, nm, br, gl, ḍḍ. (Of b, c, e, f, g = g, a, c, d, f). — Deze melodische reeksen zouden dus moeten staan, waar dezelfde gĕṇḍing, indien in Pélog Barang of in Sléndro Mĕnjoerå voorkomend, zou lezen: gl, ḍḍ, lm, nm, br. Maar we kennen, alsgezegd, geen praktische voorbeelden. Zoodat de zaak onzeker blijft. Men vgle nog aanteekening 11) sub Dårådasih, waar, incidenteel, nog een of twee andere overdrachten mogelijk blijken.

Eigenlijk hadden we, niet slechts bij *(6)*, doch bij al die gelijkstellingen hierboven beter het sléndrolid kunnen voorop plaatsen: Dat overzettingsprocédé zal wel van nature zijn toepassing vinden op de wézenlijk pentatonische, oorsprònkelijk in Sléndro thuishoorende gĕṇḍing's, die dan óók in Pélog-lezing streng pentatonisch zullen blijven.

Odanks het zooëven opgemerkte, en al teekent Soelardi ook eenvoudig aan: „dados botĕn mawi pĕnoenggoel toewin pélog" („dus zonder bĕm en pélog"; c.q.: zonder pélog en barang), kan men toch weldegelijk sommige gĕṇḍing's zoowel in Pélog- als in Sléndro-lezingen aantreffen, die in Pélog op de gebruikelijke manier min-of-meer zes-, danwel zeventonig zijn.

Bijvoorbeeld speelt Mardi Raras de gĕṇḍing Sinom paridjåṭå soms als Sléndro Sångå, soms als Pélog Nĕm. Daarbij wordt dus in principe de hooger met *(3)* gekenmerkte overdracht toegepast, echter op bepaalde plaatsen de toon ḍåḍåsléndro (f) niet vervangen door ḍåḍåpélog (g) doch door den pélogtóón (a).

Gambir sawit, waarvan we hierboven, *(4)*, een vorm abnormaliter zagen overgezet van Sléndro Sångå naar Pélog Barang, vindt men bij Seelig, No. *198* (blz. 141), normaal, als Pélog Nĕm; hier is ze dus overgezet te denken volgens *(3)*. En inderdaad loopt de cantus firmus nagenoeg consequent evenwijdig met de lezing in Pélog Nĕm bij Djakoeb & Wignjåroemĕkså, No. 78, blz. 152. Maar op een aantal plaatsen is de successie gl, ḍḍ (andersgezegd d, f) van Sléndro Sångå, in Pélog Nĕm niet weergegeven door gl, ḍḍ (f, g) doch door gl, pl (f, a); of nm, br (a, c) van Sléndro Sångå in Pélog Nĕm niet door nm, bm (c, e) maar door nm, br (c, d); of nog op andere manier een toon pélog of barang in Pélog Nĕm geïntroduceerd.

7) Hier mogen, ten behoeve der gebruikers van zijn bundel, enkele in het voorbijgaan genoemde No.'s van Seelig nader besproken worden. Gambir sawit, No. 36 (blz. 36), zal mogelijk moeten gelezen worden met een kruis (gis) méér aan den sleutel. De semitonen cis-d en gis-a stemmen dan overeen met de Javaansche intervallen bm-gl en lm-nm; de fis is pl, de e ḍḍ; een br (b) komt niet voor. Naar absolute ligging beweegt dit Pélog Nĕm zich op een niveau een kleine-terts lager dan de notaties bij Land. (Feitelijk is zulk een wat lagere ligging juister; maar praktisch een weinigje minder overzichtelijk.) No. 36 blijkt nu in zijn melodische, thematische lijn met No. *198* goed overeen te komen. Alleen heeft No. 36 veel vaker een pl; ja eigenlijk domineert deze gedecideerd over de ḍḍ. Ofschoon, het is misschien juister te zeggen, dat er in No. 36 veel meer gebruik gemaakt wordt van de mogelijkheid, de twee tonale aspecten van Pélog Bĕm tegenover elkaar te stellen, met hun tegenstelling te spelen.

Niet verzwegen mag hier worden, dat No. 36, gelezen zònder gis géén aesthetisch verwerpelijk of theoretisch onverdedigbaar resultaat geeft. Men krijgt dan dus een effect alsof men Pélog Bĕm, genoteerd à la Land, een mol (bes) aan den sleutel kado gaf. Dat kruis minder of die mol meer beteekent, dat naar tonalen zin de gĕṇḍing een quint lager belandt. De semitoon cis-d beduidt nu lm-nm; fis-g is bm-gl; de a is ḍḍ geworden; pl's zijn er eensklaps niet meer, daarentegen destemeer br's, te weten die e's. De d's zijn nu nm's. De knooppunten, gong- en kĕnongplaatsen, praktisch gesproken op g(is) en cis vallende, hadden dus eerst den zin van lm en bm. Dat wordt nu: gl en lm. Maar we gelóóven van de reëele bestaanbaarheid dezer interpretatie, deze umdeutung van alle toonfuncties terwijl er óverigens, vergeleken met de door No. *198* vertegenwoordigde situatie, zóó weinig verandert, ja zelfs de toonsoort onveranderlijk Pélog Bĕm gebleven ware, niet bijster veel.

Aannemelijker is, dat Seelig niet met dat kruis zich vergist heeft, doch wèl in zijn register, met de aanduiding van de toonsoort, geïnfluenceerd door het realiter in Pélog Nĕm staande No. *198*; dat No. 36 inderdáád

zònder gis geschreven, doch als Pélog Barang gekenmerkt had moeten worden. (Vgl. ook, wat we sub 6) hebben aangeteekend uit Soelardi over een in Barang staanden vorm van Gambir sawit.) Bij Seelig zou dan echter het semitoonachtige interval cis-d beduiden: gl-ḍḍ, en fis-g: lm-nm; a wordt nu br, de, maar zelden voorkomende, e een pl. En de notatie Seelig blijkt in dit bepaalde geval niet een kleineterts lager dan Land, doch een kwart. Die slottonen g en cis beduiden nu: nm en gl.

Metriek, tempo e.d. van deze beide Gambirsawit-notaties. Wat No. *198* betreft, mag voorafgaan de opmerking, dat men uit deze „partituur" (zie de aanteekening aan den voet van pag. 141, waar men Anggèn en damĕl gelieve te lezen) wel allerlei leeren kan, maar men haar vooral niet, zooals ze daar ligt moet gaan spelen, zeg voor klavier en viool. Alle questies van de precieze waarden der intervallen nu daargelaten, is ze namelijk niet zeer geschikt om een juiste suggestie van de wezenlijke bekoring der Javaansche (quási)polyphonie te geven. Ze heeft iets stokkigs, vergeleken bij de leenige vloeiendheid van goed Javaansch gamĕlanspel. Zonder de vluchtigste partijen van het Javaansche orchest, met name de gambang, in de notatie op te nemen, blijft zulk een suggestie ook ondoenlijk. Ze zou hier, in het „Andante" bij kwarten van zeg 72 per minuut, en een in „halven" bewegenden cantus firmus, normaliter in „16den" loopen. (Zelfs de, Sâlâsche, Heeren Soetâsoekarjâ en Mlâjâdimĕdjâ, deelnemers aan de notatie-wedstrijd van het J.-I. — zie Dj. IV, 1, 6, 10 — schrijven partituren met gendèr en bonang panĕroes in kleinste partikels van niet minder dan 8 × 36 p.m., ofschoon ze nadrukkelijk meedeelen, dat ze bij het vervaardigen dier partituren de ouderwetsche, ènkele, kalme speelmanier, de ṭoeṭoeqan kinâ of lâmbâ in praktijk brengen, wat ons echter, striktgenomen, alleen waar lijkt voor hun rĕbab.) — Om nu, overigens, bij het begin van Seelig's No. *198* te beginnen, bij de bĕboekâ dus, (vgl. hiervoor ook nog Dj. XIV, 164, 165) het gedeelte tot incluis den eersten gongslag, wáárom hier onder de rĕbab al dat thematische slagwerk dat inleidinkje méé slaat, weten we niet. We hebben dat nog nóóit hooren gebeuren. Weliswaar heeft ook Land iets dergelijks in zijn (eenige) schets eener Javaansche partituur, maar dat betreft iniedergeval een gĕnḍing van veel forscher karakter. In een zachtzinnig stuk (een „gĕnḍing rĕbab") als Gambir sawit vinden we het allesbehalve mooi. (Vgl. ook voor zijn No. *200* onze aanteekening 1). Soetâsoekarjâ en Mlâjâdimĕdjâ schrijven echter in bĕboekâ's wel rĕbab plus gĕndèr.) — Zoover uit de gegeven aanwijzingen valt op te maken, zouden de bĕboekâ èn de eerste drie kĕnongan's van de gĕnḍing-zelf in een-en-hetzelfde, ongeveer gelijkmatige tempo, met „allabrevehalven" van hoeveel?, 72?? per minuut verloopen, en er pas dáárna worden vertraagd. Dat is nu wel laat, maar per slot kan het begin eener gĕnḍing op verschillende manieren worden behandeld. (Vgl. Dj. XIV, 248, XV, 178.) Hoe dat zij, dit hier is een Sâlâsche lezing, zoodat een eigenlijke „lâmbâ"vorm van den cantus firmus (vgl. Dj. XV, 174, XIV 249) ontbreekt; alleen in de rĕbabpartij is ze aangeduid. Met het Andante blijkt echter iniedergeval het „dadi"-tèmpo bereikt. Met lette er echter goed op, dat dat geleidelijk geschiedt, en dus de kwarten vlak daarvóór, reeds een waarde van 36 per minuut hebbende, gelijkwaardig zijn met de hàlven dadelijk in dat Andante. (Overigens is de tegenstelling tusschen begin- en hoofd-tempo ook nu weer twéé maal in rekening gebracht. Het begin is niet slechts in half zoo lange noten geschreven, maar buitendien nog allabreve!) — Blz. 142, derde systeem. Niet alleen sub 1., maar ook sub 2. moet er een G(ong)teeken staan. Het herhalingsteeken kort daarop staat een maat te laat. Maar het kan beter geheel vervallen. Want het gedeelte in questie, een „ngĕliq"-variant (vgl. Dj. XIII, 224, XIV, 164), pleegt niét te worden herhaald. Men ga dus bij de dubbele streep, ongeveer in het midden van blz. 143, gewoon dóór. De noot er dadelijk ná had een G-teeken moeten hebben. Het fragment van daar af tot incluis den volgenden G, (onder Andante), representeert den gongan met de „oempaq" (vgl. Dj. XIII, 223) om te „moenggah" (Dj. XIII, 222, XIV, 140, XV, 176). Men treft er algauw het voorschrift „Più mosso" in aan. En dat kan dan wel uitkomen, want zulk een overgangsgongan pleegt via een versnelling en vertraging te verloopen. Maar deze zijn geleidelijk en, — afgezien van stukken gespeeld in „sabĕtan"-stijl, waar het onderhavige niet toe hoort, — nogal bescheiden van graad. Er kan geen sprake van zijn, dat vier maten na den gong het tempo al dubbel zoo snel is; en nog veel minder dat die wijziging éénsklaps geschiedt. En toch noteert Seelig na de tweede maatstreep in het vierde balksysteem van blz. 143 de noten, (zònder waarschuwing!), plotseling half zoo kort als ervoor. De kwarten erna zijn factisch gelijk aan de halven even eerder. Alleen gradueel worden ze wat korter, of betergezegd: vlugger. Men vervange in de notatie dus iedere van de veertien (volltaktige) maten tot aan het Andante door twee, dubbel zoo breede noten gebruikende. Die overgangsgongan is dan ook, heel normaal, twee-en-dertig maten lang. Voor het „poco a poco cresc." leze men liever „ . . . accelerando". Het sterker worden, indien als zoodanig waarneembaar, is toch maar gering; en het sneller worden zal daar zeker nog wel dóór duren, zeg, tot de N2, waar-ná Seelig het poco rit. (e. dim.) constateert. Er is reden om het accelerando in dit geval vooral niet te aanzienlijk te schatten. Daarom betwijfelen we ook ten zeerste of de notatie wel terècht twéé maal een verarming der figuratie aanduidt: een keer welbewust, (bij den overgang van het derde naar het vierde systeem), en een keer onwetend, (bij dien omineuzen tweeden maatstreep in het vierde systeem). Als dat factisch óóit voorkomt zou het een zéér sterke versnelling vooronderstellen terwijl hier de top allicht niet veel hooger dan bij 96 kwarten (van de, in overeenstemming met onze aanmerking hierboven gewijzigde, maatverdeeling) per minuut zal liggen. Men ziet namelijk, dat in de questieuze notatie de kĕnongan's van de postmoenggah, dus die van blz. 144 en 145 (op het slot na) niet 8 maten tellen maar 16. Daarbij is als aanduiding van het bewegingskarakter hetzelfde „Andante" gebruikt als voor het hoofdtempo van de mérong. We hebben geen reden om aan de juistheid van dat voorschrift te twijfelen. Ook nu zullen er circa 72 kwarten zijn per minuut. Maar dan zijn ook de kĕnongan's van de moenggah dubbel zoo lang als die van de mérong. De laatste twee kĕnongan's van de mérong, dus van de oempaq, tellen, of behoorden te tellen, 8 maten ieder, een ènkele maat gevuld door een „heele" noot. In principe zijn ze dus éven lang als de óverige prae-moenggah-kĕnongan's, maar hebben, gelijk het daar ter plaatse vááK voorkomt, door langere noten een rustiger bewegingstype. Voorts bevatten ze, — wat ook iets heel gewoons is, — een voorafspiegeling van het thematisch materiaal van de postmoenggah; dat ziet men onmiddellijk, wanneer men den láátsten kĕnongan van het hééle stuk (op blz. 145) raadpleegt. Nu wil het noodlot, dat die allerlaatste zèlf vier maal te vlug is genoteerd. Er is geen spoor van reden, waarom hij korter zijn zou dan de àndere postmoenggah-kĕnongan's. Hij had dus 16 maten en 8 dùbbele-„hééle" noten moeten hebben. Zelfs ware het normaler geweest, dat de hééle postmoenggah een cantus firmus in dergelijke lange noten vertoonde. In zekeren zin beduiden de „halven" waarin

hij nu verloopt een figureering (in telkens vier onderdeelen). Enkele andere notaties der gĕṇḍing, die van den R s c h r.-legger b.v., hebben werkelijk hun moenggah heelemaal in zulke ongebroken lange noten. Wanneer dat in de onderhavige notatie óók het geval was, zouden we geneigd zijn aan te nemen, dat de cantus-firmus-noten vlak vóór de moenggahgong dezelfde spoed of allure zouden vertoonen als die er ná. Die er ná zouden, als gezegd, (in het hier, in déze notatie door S e e l i g gekozen systeem van notenwaarden), dan dubbele-heelen zijn (bij een tempo van 72 kwarten per minuut); die ervóór dus ook. Maar daar die laatste kĕnongan vóór den overgang wel thematisch correspondeert met de postmoenggah-kĕnongan's van 16 maten, doch zelf van afkomst een praemoenggah-kĕnongan van 8 maten is, zouden dat daar, in het veronderstelde geval wel dubbele-heelen lijken, doch van herkomst gewóne heelen, echter met op dat oogenblik een tempo van 36 kwarten per minuut, zijn, achteraf echter òmgeïnterpreteerd worden. Deze verandering van opvatting zou worden bevorderd doordat de nieuwe, vèrder detailleerende, figureering, bij den staat van zaken in de postmoenggah passende, zeker wel al vóór den overgangsgong ingetreden ware. Tégen den hier veronderstelden aard van dezen overgang pleit, dat men zóó toch altijd nog een rallentando krijgt dat realiter van zeg 96 tot 36 reiken zou in het verloop van een halven gongan, en dat dat toch eigenlijk een gewelddadiger remming veronderstelt dan ons geheugen ons voormusiceert. Ook houdt het vol, dat in zulke gevallen, al zijn er reeds relatief zeer lange noten in den cantus firmus voorafgegaan, het moenggah-momènt toch nog wel de gewaarwording geeft, dat ze dáár èxtra lang worden. Kortom, alles bijeengenomen is het wel het waarschijnlijkste, dat het rallentando de spoed der beweging vlak vóór den moenggahgong gewoon weer heeft gereduceerd tot c.-f.-noten, ieder een máát lang, (bij kwarten ad 72 p.m.). Daarna, bij dat „Andante", treden dan dus c.-f.-noten van een halve maat (zelfde tempo) in. Dáár is dus de notatie „goed", hoeven de maten verder niet meer dubbel zoo breed genomen te worden. Het gevoel van continuïteit zal ook nu wel door de behandeling der figuratie bevorderd worden: De kleinste partikels kort vóór den overgang zullen gelijk zijn aan die er ná. — Bij het nágaan, náwegen van de zooëven gegeven overwegingen, bedenke men echter vooral, dat twijfelpunten, alternatieve denkbaarheden, in de Javaansche muziek vaak realiter naast elkander bestaande mogelijkheden beduiden. Speciaal voor de tempi en mouvementen geldt dat. (Zie Dj. XV, 177). — Wat we nog zeggen wilden, men heeft gezien, dat de Heer S e e l i g aan den cantus firmus, aan het geraamte van de gĕṇḍing een omvang, speelruimte van twéé octaven geeft. Die hééft dat thema ook zeker idealiter wel. Maar men vergete niet, dat het, verdubbeld in octaven, geslagen wordt op instrumenten die elk maar één octaaf (van bm tot br, e tot d) omvang hebben. — Dat woord „tjiblon", dat, bovenaan blz. 144, bij de rĕbabpartij staat, zal daar verdwááld zijn. Het is een term, die bij ons weten niet aan het spel op dat Javaansche strijkinstrument te pas komt, doch aan Javaansch tromspel. En daar S e e l i g geen kĕṇḍangpartijen noteert, kan het woord worden geschrapt. — In den laatsten balk van deze bladzijde wordt weer beter: poco a poco a c c e l e r a n d o gelezen. En de aanduiding slaat ook alleen op den láátsten keer, dat de moenggah wordt herhaald. Éérder gebeurt er daar niets. — Die swastika op blz. 145 vervalle. Het gedeelte dat bij de Ultima Volta van de moenggah wordt overgeslagen (d.w.z. door een nieuwe lezing vervangen), is begrensd door die twee àndere teekens, (kattekoppen). — Op de plek van dien sprong in de notatie, is het tempo zeker al òpgeloopen; de versnelling om te eindigen, sĕsĕgan arĕp soewoeq, is daar al lang gaande. Maar, ofschoon dat eindaccelerando wel sterker zal zijn dan de versnelling om te moenggah, tòch zal het zeker dáár de 144 kwarten per minuut niet hebben bereikt, (nòch dat verderop doen). Reden om eensklaps dubbel zoo snel te gaan schrijven is er stellig niet. Er is daar net zoo'n vergissing als we er een hebben gevonden onder aan blz. 143. Elk der eerste drie maten op den ondersten balk van blz. 145 moet er weer twéé worden. — S e e l i g blijkt de versnelling te laten voortduren tot (halverwege?) tusschen den 2den en den 3den kĕnong: Bij den derden (N3) teekent hij dan aan, dat de beweging weer is gecalmeerd (calmato); dus wel wat èrg spoedig. En daarna laat hij haar nog verbrééden blijkens het bijschrift allarg., en ze zal dan in de allerlaatste maten tot ònder het hoofdtempo zakken. (Voor ènkele kwarten mogelijk, al vertragende, tot zeg 36 per minuut.) Maar intusschen schrijft hij dat uitdoovende slot, naar we reeds opgemerkt hebben, in noten die vier(!) maal te kort, te vlug, zijn. We vermoeden dat hij, de thematische identiekheid met den laatsten kĕnongan op blz. 143 bemerkende, nu aan dit slotfragment quasi-mechanisch ook dezelfde lèngte van noten heeft toegekend, die dáár gebruikt waren. Elk der vier maten (volltaktig) vóór den slotgong moet dus zelf tot víér maten uitdijen. Door dat te doen raken de figuraties die de Heer S e e l i g in zijn bonangpartij heeft staan, natuurlijk uit hun verband. Maar dàt kan hier niet worden hersteld. — We vergaten nog: De namen der vier partijen, geheel vooraan, moeten gelezen worden: rĕbab, bonang, dĕmoeng en slĕṇṭĕm.

S e e l i g's G a m b i r S a w i t No. *36* is óók niet heelemaal zonder metrische haken-en-oogen. De boekágongslag valt twéé kwarten vóór die dubbele streep. De kĕnongan's van de mérong zijn, (aangezien hier kortere notatieëenheden zijn gekozen dan in No. *198*), 4 maten lang; die van de moenggah weer dubbel zoo lang, dus 8. Nu geschiedt de overgang van mérong naar moenggah natuurlijk óók weer via een (accelerando en) ritardando. We zouden zelfs zeggen uit deze notatie, dat die verlangzaming i.c. dóórzet niet tot het oorspronkelijke hoofdtempo bereikt wordt, doch tot een, dat vlak vóór den moenggahgong éigenlijk dubbel zoo langzaam is, — wat we voor No. *198* ten slotte toch minder waarschijnlijk vonden. Maar deze lezing is blijkbaar een concertante, en No. *36* kan zeer wel bedoeld zijn als eene om op te dansen. Hoe dit zij, op de, te herhalen, méronggongan van 16 maten, volgt er in No. *36* een overgangsgongan van 18. Dat komt, S e e l i g heeft het overgangsrallentando niet, gelijk normaal geweest ware, vóórgeschreven, doch het, (à la L a n d !), alshetware uitgeteekend door het gebruiken van langere noten. Men leze dus de derde tot zesde maat (incluis en volltaktig) van zijn vierden balk hálf zoo kort, dus samen maar twéé maten; dan is de zaak gezond. De (post)moenggah telt in No. *36* maar 24 maten. Vermoedelijk dus 8 maten te weinig, d.i. een kĕnongan. En dan allicht na den éérsten kĕnongslag. Dus na de cis (gl) achter de vijfde maatstreep in den vijfden balk. Men kan ter aanvulling bijvoorbeeld wel den eersten kĕnongan herhalen, dus eerst die maat daar met nòg een cis vol maken, en vervolgens opnieuw bij de dubbele streep beginnen. — Maar wellicht is een G a m b i r S a w i t met maar drie kĕnongan's post moenggah niet onmogelijk. Wij meenen tenminste zulk een variant weleens gehoord te hebben van de, Sálâsche, gamĕlanvereeniging M a r d i R a r a s. (Als G a m b i r s a w i t s ĕ m b o e n g g i l a n g ?).

S ĕ m b o e n g g i l a n g zal zèlf al de naam van een gĕṇḍing, en voorts van een soort van plant zijn. In de combinatie g a m b i r s a w i t is sawit mogelijk niet, overdrachtelijk op te vatten als: een stèl, doch letter-

lijk als: één struik of stengel; van de gambir-, de catechu-plant dus. — Het woord pamoelarsih, dat we eerder ook hebben zien toevoegen aan Gambir sawit om een bepaalde gĕnding nader aan te duiden, zal weer opzichzelf al de naam van een muziekstuk zijn. Het eerste (drielettergrepige) deel ervan beduidt: geween, het tweede: liefde. Het geheel dus: Liefdetranen? — Ginondjing, van gondjing, kan gekanteld beteekenen. Seelig's onder dien naam genoteerde gĕnding vindt men besproken in aanteekening 6). Djongkèri zal beduiden: De achterblijvende jonk. Maar Seelig heeft die gĕnding niet. Èn óók geen lezingen of varianten van Sinom, van welke wij er immers een, Sinom paridjâṭâ, hebben genoemd in het voorbijgaan. Van dien samengestelden naam is het tweede deel vermoedelijk zelf de naam van een muziekstuk èn, weer, van een plantensoort. Het hoofdwoord zal wel moeten worden verstaan als, om met Jansz' Wb. te spreken: „de poddehaartjens, aan lokjens gekruld". Als Van Dale dat aardige antikiteitje nu maar niet bedierf door te verraden, dat „podde" éígenlijk: vuil beduidt. Zeggen we dus: het donshaar op een vrouwenvoorhoofd, vóór de haarlijn. — Wèl heeft Seelig lezingen van het óók door ons genoemde Pangkoer, zij het dan niet in Barang, N.I. No. *183*, blz. 133 in Sléndro Sângâ; en No. *199*, blz. 146 in Pélog Nĕm, het laatste een partituurschets. — Het woord pangkoer moet volgens Gericke en Roorda's Hwb. beduiden: staart!

Op Pangkoer, Seelig No. *183* vallen nauwelijks aanmerkingen te maken. Het eenige is, dat men het herhalingsteeken aan het eind beter kan schrappen. Want dat tweede gedeelte blijkt, — vgl. ook Soelardi No. 16, blz. 29, — een „ngĕliq"-variant. En die pleegt niet op eigen gelegenheid te worden herhaald. Men kan daarna echter weer naar den gewonen vorm van het ladrangthema terugkeeren. In het gegeven geval vindt men bij dat ngĕliq niet slechts een verschuiving naar het hoogere octaaf maar buitendien naar den bovenquart (omgekeerden ònderquint) aangeduid. O.a. wordt aan zijn begin de toon met den gong eronder verlegd van lm naar br, wat er in deze speciale notatie wel als een terts (f - a) uitziet, maar qt-beteekenis heeft. We hebben er altijd iets tegen gehad aan dergelijke verschuivingen den rang van *modulatie* toe te kennen. (Vgl. ook Dj. XIII, 261 en XIV, 152.) Maar in gevallen als dit kan men wellicht wel van een „*uitwijking*" spreken.

Ofschoon het een ladrang, èn een Sâlâsche lezing betreft, geeft Soelardi van den normalen gongan een quasi lâmbâ-vorm om dien den éérsten keer te spelen (amoeng kanggé kawit). Djak. & Wignjâ. schijnen in hun No. 82, blz. 136 dat tweede gedeelte (ze schrijven er geen ngĕliq bij) tòch wèl te willen hebben herhaald. Maar ze zijn ditmaal met hun aanduiding van de herhalingen heelemaal wat in de war. Aan het eind van hun vijfden regel moet die C vervallen. En de aanduiding AC zou dan moeten staan na den Gong, vóór in den volgenden regel.

Seelig No. *199*, blz. 146 correspondeert in den hoofdvorm van den ladrang getrouw, in den ngĕliqvariant duidelijk maar wat vrijer, met zijn No. *183*. Maar het is een van de, hooger gesignaleerde, gevallen, dat òndanks de overzetting uit (of naar) sléndro, de péloglezing toch den toon pélog (i.c. een a) introduceert. Dit nu speciaal in het ngĕliq-gedeelte. De rĕbab voegt daar dan ook nog den barang aan toe (die echter niét in den cantus firmus belandt). — Seelig gebruikt weer in het begin die allabreve-maat; zie het bij zijn andere partituurschetsen (No. *198* en *200*) daarover aangeteekende. Maar het dadi-, het hoofdtempo, i.c. „Andante espress.", laat hij ditmaal niet na een geheelen gongan bereiken, doch even éérder, halverwegen den vierden kĕnongan. Dáár zijn danook de themanoten ter dubbele lengte genoteerd, van de intrinsiek gelijk-waardige, aan het begin, (dat „allabreve" nu weer daarlatend). Maar ook al gedurende de twee „maten" die in zijn noteering aan de dubbelestreep èn aan het vierkwarts-teeken voorafgaan, is dat het geval: Het moment waar de „halven" van ná de maatstreep theoretisch en factisch gelijk zijn aan de „kwarten" ervóór ligt bij de N3, de cantus-firmusnoten van dáárafaan zijn dus idealiter gelijkwaardig met de „kwarten" van het begin, de „kwarten" erná in de bonangpartij (de quasi rechter hand van het klavier) gelijk aan de „8sten" ervoor; m.a.w., de figuratie gaat daar continu dóór. Ze verfijnt, verdubbelt zich pas bij dat „Andante", zoodat haar nieuwe allure niét intreedt bij een hóófdknooppunt, gong of kĕnong, (weliswaar hier altijd nog bij een kĕmpoel); een finesse die de partituurschetsen van dezen bundel overigens verwaarloozen. We houden deze-hier trouwens over het algeméén stellig voor de beste van de drie. Weliswaar is er twijfel mogelijk, wat er precies met de beweging van het thema gebeurt bij den overgang van blz. 146 naar 147. Wàt beduidt eigenlijk het daar gegeven italiaansche tempovoorschrift „Meno.", dus allicht „Meno mosso", d.w.z.: „minder bewogen" (minder beweeglijk)? Dat de cantus firmus langzamer gaat loopen, blijkt afdoende uit de noteering, van dit punt af aan in dubbel zoo lange noten (bij het begin der gĕnding vergeleken dus in vier maal zoo lange). Voor het geval men echter mogelijk veronderstellen wilde, dat daar opnieuw, na de, misschien wèrkelijk wel op een verlangzaming tot de hèlft te schatten, vervloeiing van quasi-lâmbâ in dadi nòg weer een vertraging tot realiter dùbbele breedte zou plaats vinden, — binnen het tijdsbestek van een halven kĕnongan! — overwege men, dat voor het resultaat van zulk een stèrke en snèlle stremming der beweging de karakteriseering door den, weinig nadrukkelijken, term meno mosso niet zeer juist lijkt. Bovendien hebben we nog nóóit een ladrang, ná een primaire fixeering van de allure op kwarten van zeg 72 („andante") en themanoten van 36, secundair hóóren overgaan naar een beweging van het, gelijkgebleven, thema in nog slechts 18 schreden per minuut. — Zéér gebruikelijk is daarentegen een andere overgang, waarbij de beweging van zeg 36 noten (en figuurwerk in acht partikels) overgaat in omtrent 24 noten per minuut (en figuratieve stemmen met zestien kleinste deelen per themanoot). Zelfs kunnen, naar we reeds eens hebben opgemerkt, die twee bewegingen, de eerstbedoelde eventueel onder medewerking van (unisono)koorzang, de laatstbedoelde van solozang, elkander verschéíden keeren afwisselen. Aangenomen, dat de notatie bij Seelig er, van blz. 147 af, eene is in 2/2de, of éígenlijk in 4/2de maten, mag voor déze vertraging der tèltijden, n.l. van 72 tot 48 per minuut, de aanduiding „Meno." (mosso) niet onpassend geacht worden. Misschien was echter de bedoeling, ook ná den omslag kwàrten te blijven tellen. Dan staan dus tèllen van 72 en 96 tegenover elkaar. Dáár zou men dan wel (al is 96 eigenlijk iets te hoog) de aanduiding „più andante" voor kunnen overwegen, dus: méér gaande-weg, wat bij een feitelijke verbrééding van het tempo wat paradoxaal lijkt, maar toch wel teekenende kracht zou hebben, gelet op de vloeiendere allure der figuratieve stemmen namelijk. Overigens zal menig, Westersch maar niet Italiaansch, musicus, onder miskenning van den eigenlijken zin der aanduiding „andante", dàt nu juist „meno andante" willen noemen; (minder zoo'n-beetje-langzaam!, zie Riemann). En mogelijk is dàt ook wel de bedoeling van Seelig's „Meno.". De figuraties zullen dan op blz. 146 weer, evenals in de andere partituurschetsen „te traag" zijn, (resp. niet een der vèrst doorgefigureerde stemmen vertegenwoordigen).

Dit valt in het gegeven geval ook niét te verhelpen, — zoo de Lezer dát wellicht mocht willen overwegen, — door, de tempovoorschriften nu verder daarlatende, aan te nemen dat het dadi-gedeelte van blz. 146 niet kwárten doch hálven van 72 p.m. heeft (dus een féitelijk allabreve). Dáártegen, tegen een dergelijke dáns-allure verzet zich weliswaar niet de aard van het thema, van den cantus firmus alszoodanig, maar vast en stellig wel het ethos van den vorm die de rĕbab er aan heeft gegeven. Die rĕbabmelodie kan niet met fatsoen dubbel zoo vlug loopen. — Hier komt nog iets bij. De Heer Seelig noemt, op blz. 141, als zijn helper bij het vervaardigen der (schets)partituren R. P. Djatiswârâ. Deze zelfde Javaansche musicus nu, toentertijd in den Sâlâschen Kraton dirigent van het (quasi) symphonieorchestje, heeft óók, en wel samen met den Heer M. Ng. Lĕbdâpradânggâ, deelgenomen aan de muziekschriftprijsvraag van het J.-I. (Zie Dj. IV, 1 vv.) Vergelijking der resultaten in het eene, en in het andere geval, leert dat het aandeel van den Heer Djatiswârâ in béíde belangrijk moet zijn geweest: Niet weinig eigenaardigheden van de notatiemethode vertoonen zich èn hier, èn ginds. En nu zijn er ook in die oudere, volledigere partituren gedeelten, die o.i. geen anderen uitleg toelaten dan dat daar alleen de thematische en melodische stemmen, dus eenerzijds slĕntĕm enz., anderzijds de rĕbab, de (koor)zang, (de soeling), den juisten spoed in de details hunner beweging betrachten, maar al de figuratieve stemmen maar half beweeglijk genoeg zijn. Het criterium levert daar de gérongzang, die nog veel minder dan de rĕbab hier, een dubbel zoo vlug tempo zou verdragen.

Maar om nu naar Seelig's No. *199* weer te keeren, — mèt het, zeer waarschijnlijk, dáár intredende tempo van 96 kwarten, is de figuratie, bij blz. 147 te beginnen, „goed", 16 × 24 p. m. bedragende. Voor het overige is ons in die doorgefigureerde stem (de „rechter" hand der quasi klavierpartij) niet alles duidelijk. Gerekend naar het bijschrift op blz. 141 zou het een bonangpartij zijn. En die noten met de extra 8sten-stelen naarbóven, in de eerste en de derde maat, (welke dóórbindingen zeker wel als ook voor de vijfde, zevende en verdere analoge maten geldende, moeten worden opgevat), suggereeren áárdig de bonangsyncopen, die een indruk kunnen maken van een taaiïg aan sommige tonen blijven-kleven; maar dat dan het totáál van de slagen der beide „bonang handen" daarnevens tòch een regelmatig-dóórloopende onderverdeeling (in 16den) zou opleveren, dat wil ons geheugen niet bevestigen. En evenmin doen dat de notaties elders. Geeft die balk misschien een samenvattend arrangement van elementen uit onderschéíden partijen, bonang èn gambang?

Van *gambang* en *figuratie* gesproken, — bij alle opgaven, hier en eerder, (vgl. b.v. XV, 178), betreffende den door het aantal partikels in de minuut gekenmerkte spoed der allure van het figuurwerk, is er alleen gerekend met den glàdden gang van het gambangspel, niét met de kleine momenteele strubbelingen, warrigheden, die daarover kunnen uitgestrooid liggen; meestal doordat de, grootendeels evenwijdig-en-gelijkop in octaven loopende, twee handen daar enkele octaven slaan om-en-om, wat dus een-stuk-of-wat nootjes oplevert, maar half zoo lang als de rest. Dat maakt dan een effect van een ornamentaal detail, iets dat wordt heen-en-weer gekaatst, een ricocheteeren, maar niet van een versnelling van den gang of loop. Of het wellicht alléén in het rustigste van de twee hoofdfiguratietypen, d.w.z. dat van 36 × 8 p. m. voorkomt, en niet ook in dat van 24 × 16, wil ons niet te binnen schieten. De rĕbabkrul aan het eind van maat vier in systeem drie op blz. 147 zou overigens óók, net als die gambangnootjes, een momént van 24×32 p. m. representeeren.

In de eerste maat van het vierde systeem lette men op die noot b (lm) van den cantus firmus. Een gongan, en ook nagenoeg juist een bladzij, eerder, staat er op diezelfde plaats, drie noten vóór den N2 een c (nm). De b houden we voor de juiste lezing. — Een eigenaardige vraag stelt die „dis" in de voorlaatste maat op blz. 148, en in de vijfde op blz. 149 van de rĕbabpartij. We zien niet in hoe deze, striktgenomen, kan geacht worden te passen in het tonale stelsel. Ze komt niet in aanmerking voor den in Pélog Bĕm mogelijken extra toon barang. Dezen vindt men trouwens op blz. 148 ééne, en op blz. 149 zéven maten later dan de bedoelde plaaten, in de gedaante van een d. Die is daar dan ook, heel normaal, aan de nm (c) gebonden. Maar op die eerdere plaatsen zou men een, heel àbnormale, binding aan de bm (e) moeten aannemen. Ook pleegt het, ongebruikelijke, interval van de bĕm tot de (hooge) barang niet klein, sémitoonachtig, doch als regel een betrekkelijk gróóte afstand te wezen. Het beste zal dus zijn hier geen werkelijke toontràp, doch een incidenteele toonflèxie, toonwankeling te veronderstellen, en deze klein en vaag te nemen, opdat zich ook vooral geen leitooneffect ontwikkelt. De omgekeerde-dubbelslag die daar anders (op die éérste plaats) ontstaat, klinkt immers àl te ordinair-westersch. — Op de twéédе der aangewezen plaatsen heeft men die triool gezien, en voorts opgemerkt dat er later nog zes of zeven dergelijke staan. (Precies net zulke hebben Djatiswârâ en Lĕbdâpradânggâ er een aantal in hun prijsvraag-partituren.) Om de waarheid te zeggen gelóóven we niet erg aan *triolen* in de Javáánsche muziek. D.w.z., het eenige ónaanvechtbare type van Javaansche triool heeft men éérder in deze notatie aangetroffen, en wel in de laatste twee balken op blz. 146, van de bonangpartij. Ze plegen dáárin, maar vooral ook in de gambangpartij, frequent te zijn. Ze hebben als eigenaardigheid, niet een, langere of kortere, versnelling in den muzikalen stroom te vormen, zooals onze Westersche triolen verreweg meestal, doch juist een stremming; m.a.w. drie onderling gelijke noten te geven niet voor twee in de plaats, doch juist voor vier. Melodische beweeglijkheid hebben zulke momenten gewoonlijk óók weinig. Zùlke triolen zullen de éénige zijn, die de Javaansche speler inderdaad ternair voelt (en zich voorstelt). Overigens zal er steeds in de voorstelling b.v. één langere met twéé half zoo lange noten (ook eventueel wel de volgorde omgekeerd), en dus een wezenlijke vierdeeligheid gegeven zijn. Maar de realisatie door de spelers, en vooral ook door de zangeressen!, is vaak van een dusdanige, zij het ook bekoorlijke, nonchalance, dat Westersche hoorders geneigd zijn, ten onrechte reëele triolen te verstaan. Bij navrage naar de bedóéling hoeft het misverstand volstrekt niet te worden opgehelderd. Want het toeval wil dat bij desbetreffende theoretische omschrijvingen de Javaan geneigd is tot formuleeringen die den Westerling wéér kunnen doen gelooven dat er triolen in de bedoeling liggen, terwijl dat volstrekt niet het geval is. (Zie Dj. XV, 176.) — De tweede maat van de rĕbabpartij op het derde balksysteem van blz. 149 leze men als vier kwartnoten f (gl). — In welke gevallen, voor welke momenten, schrijft Seelig toch eigenlijk *8* (coll basso) onder een noot van den cantus firmus? Als een suggèstie van den diepen gongklank kan men dat wel accepteeren. Maar voor het overige benadert geen van de instrumenten, vooral ook niet van die voor den cantus firmus, den toonstreek waarin men door die octavo-aanduiding zou belanden. — Wat nu de verdere afwikkeling van de onderhavige notatie betreft, bij de swastika op blz. 150 moet men blijkbaar weerkeeren naar het begin van blz. 147, naar de noot met den gongslag, en vervolgens, om een eind te maken, na de kattekop vlak vóór de N2 op die bladzij bereikt te hebben, overspringen naar hetzelfde teeken

op blz. 150. Daar begint de versnelling (verenging) om te eindigen, de „sĕsĕg badé soewoeq" gelijk b.v. het m.s. met het „Trappenschrift" (zie Dj. XIV, 133, 163), dezen laatsten tempoclimax noemt. Ze wordt in dit geval door Seelig aangeduid met accelerando plus later più mosso, de top met vivace, (wat kwarten ad circa 120 zullen zijn), en de anticlimax met rit(ardando) plus tenslotte morendo. Het versimpelen der figuratie als begeleidend gevolg van de slotversnelling, kan wel juist zijn. Maar het lijkt ons, dat ze kort voor het slot nog weer even op haar oude spoed moest terugkomen, om dan heelemaal op het eind nog voor een maat-of-zoo door vertraging ònder den norm te zakken.

Wat we bijna vergeten hadden, en toch niet vergeten mogen, dat zijn die kleine, telkens om de beurt, ééne maat beheerschende crescendi en diminuendi, waarvan er in totaal zes staan aangegeven in de eerste systemen van blz. 147; maar men zal er zich wel een sempre simile bij moeten denken. Desniettegenstaande zij men bij het opvolgen van deze voorschriften uiterst omzichtig. Nog liever negeere men ze! Weliswaar vindt men, waar de Javaan zich zèlf poëtisch en aesthetiseerend uit óver de muziek van zijn volk, daar een ònmiddellijk *emotioneele* en emotioneerende *macht* aan toegeschreven. De Tjĕṇṭini vooral staat, om het zoo te zeggen vòl passages, sprekende van melodische wendingen of stembuigingen, die het hart trekken en meeslepen, (vgl. b.v. Dj. XIII, 214, 215). Dus is er eigelijk wel reden om wat voorzichtig te zijn met opmerkingen van Westersche muziekonderzoekers gelijk wijzelf (Dj. VIII, 211, XIV, 150) en Colin McPhee (Dj. XVI, 24, 50), die geneigd schijnen, een eigenlijk lyrisch element in de muziek van dit land te ontkennen. (Toch zijn we het in-wezen eens met den Heer McPhee óók voor wat de Balische muziek betreft, die zóó veel gemouvementeerder en getourmenteerder klinkt dan de Javaansche.) Maar mag men dus het gehalte der Javaansche muziek aan *sentiment* niet onderschatten, het blijft ongeoorloofd, er typisch Wèstersche gevoelsnuancen in te veronderstellen, en voorál, haar daarmede te infecteeren door specifiek Westersche muzikale expressiemiddelen op haar toe te passen. De gewraakte kleine crescendi plus decrescendi zijn daar eminent gevaarlijke voorbeelden van. En door een voorschrift als dat Andante espress, late men zich niets wijsmaken! Hóé verwerpelijk het toepassen van een Westersch sentimenteel pathos op Javaansche muziek is, het werd ons onlangs nog weer eens nadrukkelijk voor ooren gehouden door het mee laten *blazen van Westersche instrumenten met een gamelan*, ter begeleiding van dansen. We kùnnen het resultaat niet anders noemen dan bedenkelijk. — Wat Hugo Riemann heeft geschreven over het vóórklassieke Westersche orchest: dat zijn hanteering aan het registreeren bij orgelspel denken doet, geldt minstens even goed voor den gamĕlan. En de Javáánsche gamĕlan herinnert dan nog wel meer speciaal aan een eerlijk ouderwetsch orgel, zònder jaloezieën of zwellen. Daar veranderen quasi-expressiviteiten als de kleine sforzati waarmee de rĕbab een ngĕliq-episode pleegt in te zetten, niets aan. En ook niet experimenten gelijk men ze tegenwoordig wel te hooren krijgt: een maximaal accent van het zware themaslagwerk bijvoorbeeld, vallende tégen het einde van een stuk, ten besluite van het forsche spel, waarna er dan pianissimo en ritenuto geëindigd wordt. Ook hebben we weleens ènkele van zulke accenten, onderling op kĕnongan (?) afstand liggende, hooren inlasschen in zàcht spel. Maar dergelijke effecten zouden op een orgel desgewild ook nog wel te registreeren zijn. En heelemaal een registratieëffect is een ander, Jogjá'sch, neologisme: het fortissimo spelen van den (lâmbâ) aanhef der gĕṇḍing en dan dadelijk bij het intreden van de dadi verder piano.

8) Dit No. *40*, blz. 39 van Seelig (Gandroeng plus Mangoenkoeng), heeft in zijn moenggah een maat te veel n.l. 17 maten en niet 16. Het is de vierde op den achtsten balk. De herhalingsstippen moeten vóór en niet ná de vierde dubbele-streep staan, dus terugwijzen. Het héèle nummer is een dergelijk drie-deelig complex als zijn No. *62a*, (óók een Gandroeng-lezing en hierboven reeds besproken). Want ditmaal heeft de ladrang wèl een eigen naam, (oengkoeng beduidt: een zwaar galmend geluid), maar niettemin is hij door bepaalde motieven aan mérong en moenggah van wat voorafgaat verwant.

Overigens hebben we zoo het idee, dat als we die reeks van successieve gelijkenissen binnen de Gandroeng-groep hier eens uitvoerig, met notenillustraties, gingen aantoonen, dat dan de Lezer zich levendig herinnerd zou voelen aan de historie van dien Ier: Die had namelijk een lievelingspijp, nog van zijn oudovergrootvader afkomstig, en die pijp heugden dus zéker twee honderd jaren. Wèliswaar wou hij niet ontkennen, dat in den loop van die eeuwen de pijpekop weleens gebroken en door den momenteelen bezitter naar eigen smaak was vernieuwd. Maar dan was de stéél toch ònveranderd bewaard gebleven. En de steel was weleens stuk gevallen; maar dan bleef de kòp toch getrouwelijk en vol piëteit bewaard. Andersgezegd, dit compositieprocédé van successieve vervangingen, doet denken aan de Inheemsche techniek van raadsels e. d. met hun substituties in verdiepingen. Maar terwijl het resultaat dáárbij van een schrikbarend geforceerde en vrij zinnelooze gezochtheid zijn kan, is dat in de muziek niet het geval. Muzikale nonsensicaliteiten zal men bij den Javaan niet aantreffen.

Wat we nog zeggen wilden: den overgang naar den ladrang, de manier waarop die fis met gong, (eerste noot vierden balk van onder af), wordt bereikt, bewonderen we niet erg. Weliswaar wordt ze precies nèt zóó genomen als die b met gong (na de dubbele-streep op den vierden van boven). Maar gehoord de betere, kloekere wending naar de d met gong daar tusschen in, (de moenggah-gong), klinkt de gesignaleerde plaats slap.

De positie van dat fragment tusschen de twee stellen dubbele-strepen op den negenden balk is niet duidelijk. Maar misschien mag men aannemen, dat die 9 maten, den éérsten keer dat de ladrang gespeeld wordt, het 9-tal direct ná het herhalingsteeken moeten vervangen. Het slotherhalingsteeken moet ditmaal werkelijk ná den slotgong staan.

Aan thematische overeenstemmingen vinden we, zoo bij een eerste inspectie, dat van Gandroeng, Seelig No. *40*, maat (9), 10 en 11 van den mérong (Isten gongan) goed strooken met maat (9), 10 en 11 van den IIden mérong-gongan van Gandroeng-gandroeng, Ruitjesschr.legger. De overdracht is hier geschied volgens onze formule *(4)*, zie aanteek. 6). Voorts komen overeen de 3de en 4de postmoenggah-maat van Seelig's No. *40* met de 3de en 4de in het Gandroeng, slotdeel van Seelig's No. *84* (alles auftaktig). Deze laatste lezing staat in Pélog Barang, en daarbij is, voor dat moment althans, de overdracht *(6)* te constateeren, de overzetting tusschen Pélog Bĕm en Barang door uitruiling van br tegen bm. Voor de heele gĕṇḍing's komt die in dit geval natuurlijk niet in aanmerking, want het procédé is alleen bruikbaar wanneer er géén tonen pl in het spel zijn, daar deze met hun, òf voor Pélog Barang, òf voor Pélog Bĕm kenmerkende verbindingen in de àndere der twee toonsoorten geheel misplaatst zouden wezen. (Vgl. Dj. XIV, 153.) Terloops gezegd, in een zuiver vijftonig Pélog ware door consequent ḍḍ's voor pl's in te ruilen een afleiding mogelijk, vergelijkbaar aan dat inwisselen van de br's. (We herinneren ons wel niet, dit ooit te hebben ge-

observeerd, maar men zie, in Aanteek. 16), de opmerkingen van den Heer Mohamad over de Pélog-toonsoorten!)

Hierboven is van de veronderstelling uitgegaan, dat Seelig's No. *40* in een Pélog 6 staat met het interval bm-gl als b-c en den toon pl als e. Gelijk trouwens ook in zijn, zoo dadelijk te bespreken No. *106*, terwijl bm-gl elders door hem, in No. *199* bijv., met e-f wordt geschreven. Op zichzelf is dat niet zoo exorbitant als het lijkt; want de waarheid ligt in het midden, bij cis-d ongeveer. Maar we begrijpen toch niet goed, hoe het verschil kon ontstáán. (Vergelijk nog, in aanteek. 7), het opgemerkte over Seelig's No. *36*.) Door het element van quint-transpositie, dat er kleeft aan de verhouding tusschen Pélog Bĕm en Pélog Barang, (vgl. Dj. XIV, 153), is hier werkelijk wel een aanleiding tot vergissingen gegeven. Toch lijkt ons het onderhavige geval nogal veilig. Die passage met den afloopenden toonladder, aan het slot (en op eerdere plaatsen) van No. *40*, naast dien gelijkstandigen maar anders geconstrueerden aan het begin van zijn vierden balk (en ook elders), is typisch iets van Pélog Bĕm. (Id., 149.) D.w.z. men zou zijn analogie in Pélog Barang gemakkelijk kunnen construeeren door introductie van den toon bm. (Id., 154.) Maar dáárvoor hebben we dien daarin nog nooit zien of hooren gebruiken. Op dergelijke mogelijkheden, en meteen op het element van quintverhouding in de relatie Pélog (Bĕm) en (Pélog) Barang duidt ook de Heer Mohamad, (zie het eind van onze aanteekening 6) door te schrijven: „De toon bem zelf heeft in patet barang den rol van den toon pelog en de eigenlijke pelog den rol van den toon barang te vervullen".

Aangezien we voor ditmaal tot stelregel hebben genomen, van iedere gĕṇḍing, die, zij het ook slechts in het voorbijgaan, genoemd wordt, de lezing van Seelig als er een is, te commentarieeren, dienen we hier nog te spreken, over Ginondjing; zijn No. *106*, (blz. 90). Er staat geen patĕt bij opgegeven; en dan blijkt het bij zoo'n zuiver *vijftonig Pélog*, wanneer men bovendien óók geen houvast heeft aan de absolute ligging, aan de toonhoogte van het stuk, allesbehalve gemakkelijk, ja feitelijk onmogelijk over den tonalen zin te beslissen. De reeks der gebruikte tonen: g, b, c, d, fis, laat een interpretatie toe in den zin van Pélog Bĕm (en dan wel vermoedelijk Nĕm), dus als nm, bm, gl, ḍḍ, lm. — Bij het spel van Mardi Raras vergeleken, (a, cis, d enz.), ware de notatie een groote-secunde te laag. — Maar éven aannemelijk is een opvatting als Pélog Barang, dus als: ḍḍ, lm, nm, br, gl, — wat naar denzelfden maatstaf, (i.c. e, gis, a, enz.), een kleine-terts te hoog ware. De afwijking in beide gevallen praktisch éven groot zijnde, decideert de ligging dus niets. (Men zie, eerder, het over Seelig No. *40* opgemerkte.) Ook met een controle van de melodisch-harmonische zwaartepunten valt er nauwelijks iets te bereiken. Omtrent de vijf gebruikte tonen kan men ongetwijfeld vaststellen, dat de c en de g, men mag dus zeggen, de door hen gevormde quint, maar vermoedelijk toch méér in het bizonder toon g, centrale beteekenis hebben. Immers omvat deze collectie van tonen een drietal, in quintverhouding staande: c — g — d; en voorts een tweetal, wéér onderling een quint vormende: b — fis, maar toch vooral ieder opzichzelf in een leitoonrelatie tot de tonen c of g staande, (welke verhouding of functie niet geschaad wordt door de onzuiverheid van die „semitonen", en óók niet door het feit dat de veronderstelde bijtoon veelal eer van zijn hoofdtoon áfleidt dan er héén). Zoo zou dan de *centrale quint* c — g drager zijn, aan de ééne zijde, van nòg een quint, en aan den ánderen kant van die „leitonen". Maar de in het midden liggende quinttóón g zal toch wel méér tonale zwaarte bezitten, dan de c. De middelpuntige positie van de g kan men zich óók nog duidelijk maken, door er op te letten hóé belangrijk als constructieëlementen van de gĕṇḍing (in den daaraan door Seelig No. *106* gegeven vorm) de *drietonige* gelijkvormige motieven g, b, c, (óók, en vaker, dálende), en d, fis, g, (id. id.), zijn, die samen de gehééle toonschaal bestrijken, en wier gemeenschappelijke toon immers die g is. Dat die g en c beslag leggen op álle kĕnong- en gongmomenten, komt al heel mooi uit. Mááar, het helpt, alweer, niet kiezen! Immers in het veronderstelde Barang zou g (plus c) den zin hebben van: ḍḍ (plus nm), en in het hypotische Nĕm van: nm (plus gl), en we zien niet in, dat het een beter is dan het ander. — Nu hebben we echter van Ginondjing een lezing genoteerd naar het spel van Mardi Raras, die zich, in kwartnoten, laat weergegeven als volgt: lm / nm lm / ḍḍ lm / nm lm / gl; lm / nm lm / ḍḍ lm / bm lm / nm; lm / gl lm / bm lm / gl lm / nm; lm / bm lm / nm lm / ḍḍ lm / gl. Mardi Raras speelde dat dus als: gis / a gis / e, (enz.); maar als men het een groote-secunde lager legt, en vervolgens onder de eerste helft van Seelig's No. *106*, dan blijkt dat uitstekend te kloppen. — Nu werd het Ginondjing, waarvan we zooeven den cantus firmus hebben gegeven, door Mardi Raras gespeeld als onderdeel van een Pélog-Nĕm-complex, en dus lijkt er alle reden te zijn, om No. *106* óók als zoodanig te beschouwen, en b, c, d, als bm, gl, ḍḍ. — Zeker! Maar die variant volgens Mardi Raras staat zèlf niet boven alle verdenkingen! De Slĕndro-weerspiegeling ervan blijkt namelijk niet te staan in Slĕndro Sângâ doch in Mĕnjoerâ! Een lezing in die toonsoort kan men vinden bij Soelardi, (No. 26, blz. 36, 37). De melodische lijnen vertoonen in de beide gevallen wel onderlinge afwijkingen, maar toch ook voldoende evenwijdigheden. De aanhef is: lm / nm lm / ḍḍ nm / lm ḍḍ / gl; en de twee keer dat er bij Soelardi een br voorkomt, kregen we bij Mardi Raras een bm te hooren. Andersgezegd: éigenlijk kan Ginondjing in Pélog béter Barang zijn, en men vindt die Barang-lezing, in Mardi Raras' versie die paar bm's door br's vervangende. (Men zie de overzetting sub *(6)* in onze aanteeken. 6).

Voor Seelig's No. *106* wil dit zeggen, dat men voor de b's a's in de plaats kàn zetten (dan niet c doch cis lezende) en dan dus tòch een Barang- en geen Nĕm-lezing heeft, daarbij echter niét naar dat àndere, hoogere niveau is verhuisd. Het interval c(is)-d is gl-ḍḍ gebleven. Zie hier dus een dèrde opvattingsmogelijkheid. En volgens wèlke der drie men het stuk ook leest of aanhoort, géén der drie leidt tot muzikale onmogelijkheden of onwaarschijnlijkheden. — Naar men zal opgemerkt hebben, was bij Mardi Raras in iéder van de (volltaktige) maten de laatste kwart een fis (lm), zoodat men hier factisch een pantjĕr (het aanvullen, opstoppen van een langzaam loopenden c. f. met telkens denzelfden tusschentoon) zou hebben, die overigens te Sâlâ zelden voorkomt; en het is ook nog de vraag of dit geval als zoodanig beschouwd wordt. Soelardi en anderen hebben namelijk op de bedoelde plaatsen wel véél, maar niet allemáál lm's staan; het is dus alsof Mardi Raras maar secundair aan het thema een pantjĕrachtig air heeft gegeven, het zèlf daarvoor wat heeft verbogen. (Ook in Mĕnjoerâ hoorden we er dezen ladrang net zoo door spelen.) Wat Seelig betreft, de eerste gong in de gĕṇḍing zelf, valt in zijn notatie, correctelijk, 16 maten na de noot achter de dubbele-streep. Daarna resten er nog 18 maten; met zijn neiging tot vuurpijlcontouren suggereert dit gedeelte wel zeer de beweging van de rĕbablijn in een ngĕliqvariant. En ook tonaal draagt het, met zijn duidelijk in de boven-

quart verschoven eerste gedeelte, daar de kenmerken van. Na één kěnongan is die uitwijking eigenlijk al afgeloopen: Ware de rěbab niet zoo onverhoeds uitgeschoten, dan zou het thema daar, na die vier maten, juist als in den hoofdvorm op c (gl) beland zijn. De derde kěnong ligt klaarblijkelijk gewoon vier maten voor het eind. Het teveel van 2 maten moet dus omtrent het midden van den gongan, in de buurt van den tweeden kěnong liggen. Tautologische, ten onrechte herhaalde, elementen zien we niet. De tweede kěnong zal op de noot na de eerste maatstreep in den laatsten balk vallen, (men vergelijke de analoge plaats in den eersten gongan). Dan tellen dus de tweede en de derde kěnongan ieder een maat te veel. Deze moeten hun ontstaan aan ongemotiveerde rekkingen hebben te wijten. Om ze weg te werken zou men op den voorlaatsten balk de laatste twee, en op den laatsten balk de tweede en derde maat kunnen comprimeeren tot telkens één enkele. Zoo krijgt men daar dan eenige „16den", maar dat is geen werkelijk bezwaar. Voor héél zeker geven we deze conjectuur niet, daar we van het bedoelde ngěliq-gedeelte geen andere lezingen bezitten: Mardi Raras speelde er geen en Soelardi noteert er geen. Daarentegen heeft hij, curieus genoeg bij een ladrang, een uitdrukkelijk als „minggah" gekenmerkt tweede gedeelte, ingeleid door een oempaq, een „baḍé minggah". (Terloops gezegd, het stippellijntje waarmee Soelardi in dit geval Ia en Ultima Volta verbindt, en waaraan in den grijzen voortijd een onzer uitvoerige speculaties heeft gewijd, — zie Dj. I, Pr.adv. II, blz. 69 v.v., — wil niéts anders te kennen geven, dan dat een tweede lezing van dat eind van den mérong de eerste vervangt. Dat het lijntje loopt tusschen twee, strikt-genomen niét aequivalente muzikale tijdpunten heeft geen nadere beteekenis, is alleen maar een kleine onnauwkeurigheid, zoo men wil. — Bij Soelardi ontbreken nog enkele teekens voor kětoeq's, die vermoedelijk toch wèl geslagen worden.)

Dat is dat. Maar de, nu eenmaal gekozen, lijnen van geleidelijkheid brengen ons thans ook nog bij Seelig's No. *111*, blz. 92, te weten: „Gondjing miring", (de woorden gondjing en miring zullen wel in direct verband tot elkander staan, en kunnen beduiden: scheef gekanteld, of iets dgls.); we houden het er niet voor, dat het tweede woord wil waarschuwen, dat we hier met een heel onregelmatigen, uit het lood geraakten, variant der gěnḍing te maken krijgen. Misplaatst ware een waarschuwing echter zeker niet; immers qua architectuur geeft het stuk den indruk van te zijn verbrijzeld. Echter naar alle waarschijnlijkheid als gevolg van ongevallen bij de notatie. Aan de verwantschap tusschen No. *111* en No. *106* bestaat geen twijfel. Men zie beider aanhef. En men nummere van No. *111* de (voltallige) maten binnen het systeem van dubbele-lijnen plus herhalingsteekens. Men krijgt er dan 50. Maten die in aanmerking komen als plaats voor een gongslag zijn: de 1ste, de 15de, de 23ste, de 39ste (en de 51ste): Men vergelijke de inhouden van het telkens vóór ieder dier maten liggende twéétal maten, en zal dan òf identiteit, òf correspondentie in de quint waarnemen. De 23ste maat zou, wat gong-pretenties aangaat, ook wel kunnen worden vervangen door de 27ste, maar die verschuiving vernietigt de, anders op te merken, analogieën tusschen de, naar we zullen zien homotope, 5de en 27ste, en de 7de en 31ste maat. Van de afstanden tusschen die „gong-punten" is alleen goed, die van de 23ste tot de 39ste maat. Hier beschikt men dus over een completen gongan als basis, den IIIden. Maar van den Isten gongan zijn er ook maar twéé maten zoek, en vergelijkende ziet men zóó, dat tusschen de 6de en de 7de de 29ste en de 30ste moeten worden ingelascht. Van de twee overige, onderling analoge, gongpunten terugrekenend, bevindt men dat de maten 15 tot 23 eener-, en 43 tot 51 anderzijds overeenstemmen. Dáárin bezitten we dus waarschijnlijk de tweede helften van den IIden en den IVden gongan. Ervóór, van de éérste helften dier gongan's bezitten we in het eene geval niets, in het andere de vier maten 39 tot 42 (incluis). Dus één van de twee ontbrekende kěnongan's waarschijnlijk. De situatie omtrènt het thans in zijn positie het best bekende gongpunt, dat in de 23ste maat, nagaande, bevindt men dat de kěnongan er voor, en die er achter wezenlijk identiek zijn. Trouwens bij herhaling van het stuk blijkt dat óók voor den gong in maat 51 waar. Eenzèlfde situatie, mutatis mutandus, óók voor de òneven gongan's heeft dus niets onwaarschijnlijks. M.a.w., de maten 40, 41, 42 en 43 half zullen wèrkelijk bij de 39ste moeten aansluiten, en ná den gongslag in de 15de maat kan de kěnongan, die reikt van de tweede helft 39ste tot de eerste helft 43ste maat, incluis, worden ingelascht. Er ontbreekt ons thans nog de twéède kěnongan der even gongan's.

Een vergelijking der éérste kěnongan's toont duidelijk aan, dat die bij de èven gongan's een quint láger in den cyclus liggen, dan bij de ònevene. En de láátste noot der 7de maat, plùs de éérste van de 10de en de 11de, gelegd naast de laatste van de 15de plus de eerste van de 18de en de 19de, toont aan, dat in de derde kěnongan's die verhouding naar principe nòg voortduurt. Allerwaarschijnlijkst zal ze dus in de tweede kěnongan's eveneens heerschen. En zoo mogen we dan naar analogie van de 27ste tot 30ste maat plus de 31ste half, incluis, het volgende inlasschen: eene noot c van 3 kwarten lang, een kwartnoot c (desgewenscht te vervangen door een 8ste c plus een 8ste d), een kwartnoot c, een 8ste c, een 8ste f, een kwartnoot f, een 8ste noot d, en een 8ste noot c en een kwartnoot d met een stip; (die laatste noot vervangt dus de c aan het begin van de 43ste maat.

Rest de vraag naar de, niet vermelde, paṭět van het stuk. De, heel aardige, kleine běboekâ geeft in zijn éérste helft het *tetrachord* nm, lm, ḍḍ, gl, kloek ontvouwen in kwarten, en in zijn tweede het andere ḍḍ, gl, br, nm, keurig zoetvloeiende van melodieusheid. Nu is echter dat éérste tetrachord o.i. het *caracteristicum* van paṭět Něm, en het tweede dat van paṭět Měnjoerâ. En de běboekâ resumeert precies den gang van zaken in de gěnḍing: het beurtelings in de éène, en in de àndere sfeer verkeeren. Het stuk is danook een perfect voorbeeld van „*verschuivende tetratonie*". (Vgl. aanteek. 9) onder Kinanṭi.) Na de běboekâ, die dus omspringt van Něm naar Měnjoerâ, blijft men in de laatstgenoemde toonsoort, tot, ongeveer halverwege den Isten gongan, (omtrent maat 8 van Seelig), de br (a) vervangen wordt door de lm (f), en daarmee de Měnjoerâ-ligging door de Něm-spheer. Deze blijft dan heerschen tot en met den derden kěnongan van den IIden gongan, (maat 19 der notatie), waarna de omgekeerde verwisseling geschiedt, en daarmede Měnjoerâ weerkeert. Zoo, met Měnjoerâ aan het begin en het einde der gěnḍing, zouden we haarzelf óók Měnjoerâ noemen, en de tonale beweging in haar verloop als het normale *cadenseeren* der gěnḍing opvatten. Maar toch vragen we ons af, — als nu eens de beide gongan's, de evene en ònevene van plaats verruilden, en men verdraaide óók de běboekâ, zou dan daarmede het gehéél ècht paṭět Něm worden? (Vgl. aanteek. 11) over Wani-wani.)

(Slot volgt.)

(113) Eno



